L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

16e Année. - Nouvelle série. N° 72 - Novembre 1960

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à 1.400 *fr. (N.F.* 14.) *(étranger :* 1.600 *fr. - N.F.* 16.) *à envoyer par chèque postal à: M. A. MUSSON,* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e C.C.P. Paris* 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) *et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de N.F.* 2,—; *ceux des années antérieures au prix de N.F.* 1,50.

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 50 *francs* (0,50 *N.F.*)

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

EXAMENS ET CONCOURS

PALMARÈS 1960 - PROGRAMMES 1961

Epreuve facultative de musique au baccalauréat

Le décret du 28 juin 1960 publié au *J.O.* du 2 juillet 1960, modifie l'article 2 du décret du 7 mars 1947 relatif à l'épreuve facultative de musique au baccalauréat en ce qui concerne l'interrogation portant sur l'histoire générale de la musique et les principales œuvres des musiciens célèbres. Le nouveau texte précise que l'interrogation sur l'histoire de la musique portera sur une liste de six œuvres de formes et d'époques différentes.

Pour la première partie du baccalauréat, les œuvres seront choisies dans la période aboutissant à la fin du XVIIIe siècle, pour la 2e partie dans les XIXe et XXe siècles. Trois des œuvres seront fixées chaque année, les trois autres resteront au choix du candidat.

Pour la session de 1961 la liste des trois œuvres (1) sur lesquelles portera cette interrogation a été ainsi fixée :

Première partie

— 1. Janequin : *La Bataille de Marignan.*
— 2. J.-S. Bach : 5e *Concerto Brandebourgeois.*
— 3. Beethoven : 6e *Symphonie* (Pastorale).

Deuxième Partie

— 1. Berlioz : *Symphonie fantastique.*
— 2. Henri Duparc : *La vie antérieure, L'Invitation au voyage* (pour chant et piano).
— 3. Maurice Ravel : *Rapsodie espagnole.*

(Circ. du 6-7-60 - *B.O.* n° 23 *bis* du 21-7-60.)

*
**

Programme limitatif sur lequel portera en 1961 l'épreuve écrite d'histoire de la musique au brevet de technicien des métiers et commerces de la musique

Note du 17 septembre 1960 (Enseignements techniques et Professionnels, Bureau A 4)

— La musique au clavecin en Europe dans la première moitié du XVIIIe siècle;

— Le renouveau de l'Ecole Française dans la deuxième moitié du XIXe siècle.

(R.M./F. n° 34 (3-10-60), p. 2911.)

ETAT - 2e Degré

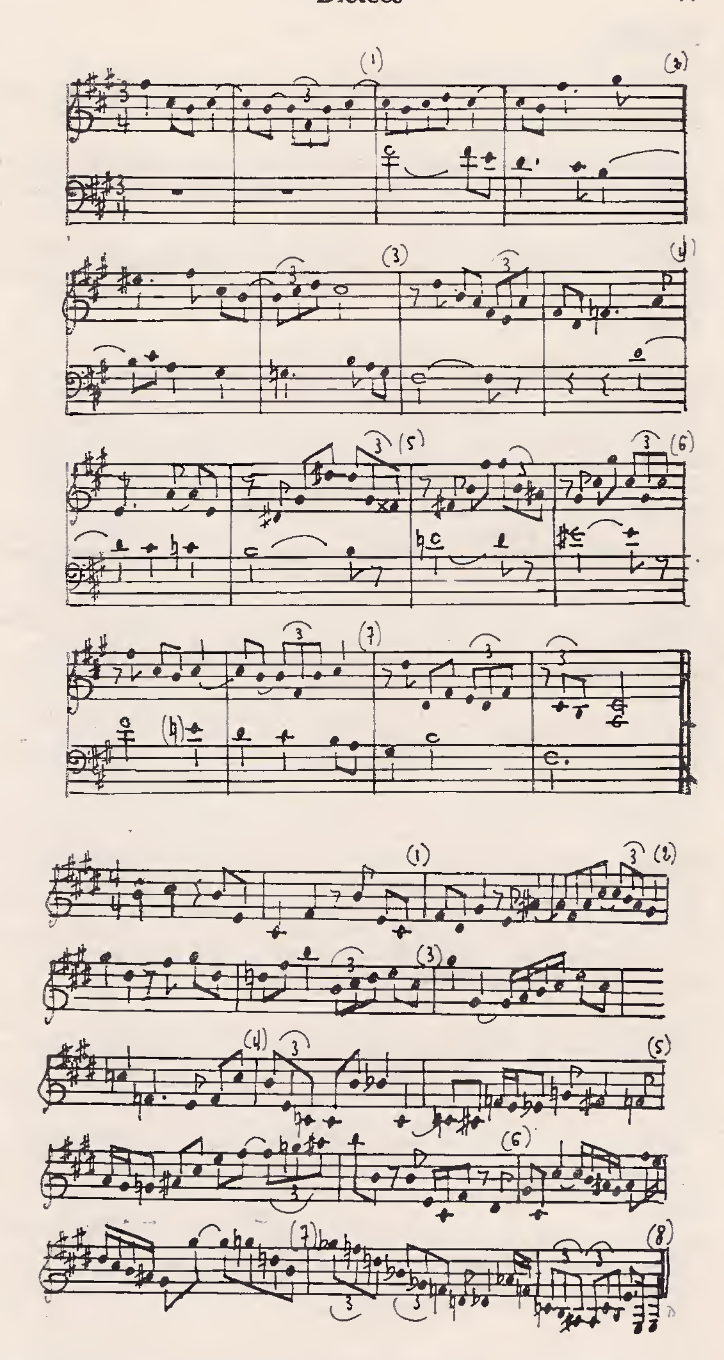
Harmonie



CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.

(Lycée La Fontaine)

Dictées



(1) *L'Education Musicale* fera paraître à partir du prochain numéro de décembre les analyses détaillées de ces œuvres.

FRÉDÉRIC CHOPIN : POLONAISE MILITAIRE POLONAISE HÉROIQUE

par René KOPFF

Partition :

Chez tous les grands éditeurs.

Enregistrements :

En dehors d'un certain nombre d'enregistrements intégraux et de récitals, on trouve ces deux polonaises sur les disques 17 cm 45 tours suivants :

Askenase : DG 30040 - Samson François : Col. Esbf 17080 - Johannesen : Vox. VIP 45240 - A. Rubinstein : Rca 95280.

L'Auteur :

Frédéric Chopin, né près de Varsovie en 1810, mort à Paris en 1849, etait le fils d'un père d'origine française et d'une mère polonaise. A huit ans il se fait déjà applaudir comme pianiste dans un concert de bienfaisance. Après avoir terminé brillamment ses études secondaires en 1827, il entre à l'Ecole Supérieure de Musique de Varsovie dont le directeur Elsner est depuis longtemps déjà son professeur privé. A partir de l'année suivante, il entreprend ses premières tournées de concert à travers l'Europe. Berlin, Vienne, Prague, Dresde l'acclament. En 1830, quelques jours avant la sanglante insurrection polonaise, il quitte Varsovie qu'il ne reverra plus. Par Breslau et Prague il revient à Vienne. En 1831 il gagne Paris en passant par Salzbourg, Munich et Stuttgart où lui parvient la nouvelle de la chute de Varsovie. A Paris il fréquente les grands artistes de l'époque, Liszt, Meyerbeer, Berlioz, Heine, Balzac, etc., et les émigrés polonais. Après un voyage à Dresde où il rencontre Marie Wodzinska qu'il ne pourra épouser, on le retrouve à Leipzig où Clara Wieck lui semble être son interprète idéale. On connaît ensuite sa liaison avec George Sand qui l'emmène passer l'hiver 1838-39 aux Baléares. Revenu en France, il vit avec elle tantôt à Paris, tantôt à Nohant. Rupture en 1847. Deux ans plus tard, après une dernière tournée de concerts en Angleterre, il meurt à Paris, miné par la phtisie, et est inhumé au Père-Lachaise. La même année encore, son cœur est pieusement transféré à Varsovie par ses amis.

Comme Schumann, Chopin est un poète du piano. Il compose presque exclusivement pour cet instrument qui, grâce à Pleyel et Erard, avait bénéficié d'importants perfectionnements mécaniques et sonores. Il lui arrache les plus séduisants de ses accents. Si la virtuosité d'un Liszt touche l'esprit, la poésie de Chopin parle au cœur. Avec un génie sans précédent il se sert des figurations mélodiques, des passages et des ornements qu'il multiplie d'une manière indéfiniment variée. Mais ce qui est surtout nouveau dans son œuvre, c'est d'avoir fait passer dans la musique européenne les rythmes et les mélodies de son peuple. Certes, avant lui déjà on a pu trouver dans la musique occidentale des influences polonaises, mais non encore la volonté de créer un art vraiment national. La musique populaire de son pays lui offrit un précieux matériel rythmique : ses danses, mazurkas et polonaises. Chopin leur a ajouté le riche raffinement de son harmonie, la tendre poésie de sa nostalgie et la fougueuse impétuosité de son patriotisme.

La Polonaise :

Bien que son nom même en indique l'origine nationale, la polonaise ne peut être considérée comme une danse populaire. Son origine, d'ailleurs fort discutée, doit être cherchée bien plutôt dans les danses nobles, les danses de cour. On peut en effet la rapprocher bien plus de l'ancienne intrada ou pavane italienne ou même de la sarabande espagnole. Peut-être même que son rythme, qui est justement celui du boléro (5) permet de songer à une lointaine filiation espagnole.

C'est une danse marchée, de caractère noble et grave, sans la moindre trace de sautillement saltatoire, et dont Liszt a dit qu'elle était « destinée à faire surtout remarquer les hommes, à mettre en évidence et à faire admirer leur beauté, leur bel air, leur contenance martiale et courtoise ». Elle se distingue de la marche régulière en ce qu'elle est écrite à trois temps. Dans sa forme la plus simple et la plus ancienne, elle comprend deux phrases de huit à seize mesures. A cela s'ajoute souvent un trio semblablement construit, suivi de la reprise de la première partie et parfois d'une coda. Le vrai caractère de la polonaise est d'une solennelle grandeur, ce qui s'exprime le mieux dans le mode majeur. Les phrases débutent sur le premier temps d'une mesure, les cadences tombent sur le troisième temps après un second qui n'est qu'un retard ou une appogiature longue (6).

Les premières polonaises sont des danses anonymes dont le titre est le nom d'un héros national. La plus célèbre est celle de Kosciuszko. La polonaise fut dansée pour la première fois en 1574 à Cracovie lors de l'élection de Henri de Valois au trône de Pologne. Au XVIIIe siècle elle s'est implantée dans la musique classique française et allemande. On en trouve dans l'œuvre de Couperin et de Guillemain, dans la 6e suite française de J.-S. Bach, chez W. F. Bach, Telemann, Schobert, Kirnberger, dans la sonate en ré majeur de Mozart, dans le Faust de Spohr, dans le triple concerto de Beethoven, chez Weber et Schubert, et enfin chez les Polonais Lipinski, Kozlowski et Oginski qui ouvrent la voie aux chefs-d'œuvre de Chopin et de Liszt.

Les polonaises de Chopin :

La polonaise est la première forme qu'il pratique dès 1817, à sept ans et demi. La dernière, la polonaise-fantaisie, est de 1846. Dans l'ensemble on en compte 14. Elles donnent une image presque complète de la personnalité d'un Chopin poète, amoureux, patriote et virtuose. Exilé lui-même, Chopin composait et jouait ses compositions spécialement pour un groupe d'exilés polonais à Paris. Danse noble de l'aristocratie, la polonaise devient chez Chopin comme une idéalisation du passé fastueux et chevaleresque de la caste des seigneurs. Puis il y introduit en plus sa nostalgie. Enfin on peut y entendre l'élan frémissant d'un exilé meurtri dans son âme; et ce ne sont plus les soirées fastueuses des nobles qu'elles évoquent, mais la lutte héroïque de tout un peuple. Les premières polonaises, tendres et caressantes plus que brillantes et fastueuses, rappellent Weber (Op. 71-1827). La première polonaise, Op. 26 en do dièse min. (1836) est encore féminine et

tendre. Mais c'est dans les deux suivantes que Chopin élabore le type de sa polonaise brillante. La deuxième de l'Op. 26 appelée la « Sibérienne », est virile et menaçante malgré une certaine mélancolie. Celle en la maj. Op. 40 n° 1, dite « Militaire », brille d'un éclat lumineux. Enfin avec Op. 44 en fa dièse min. (1841) et Op. 53 en la bémol maj. (1843), Chopin porte cette forme à sa plus haute perfection expressive.

La Polonaise n° 3 :

en la majeur, Op. 40 n° 1, dédiée à M. Jules Fontana, composée en 1838 et éditée en 1840, est un allegro con brio très populaire; on l'appelle généralement la *Polonaise Militaire*. Ce titre surajouté correspond bien à la nature du morceau. La lumineuse tonalité de la majeur, la virile carrure des thèmes, la vivacité martiale du mouvement rythmique, l'inspiration dépouillée de toutes subtilités harmoniques, la franche sonorité des accords et l'absence de la nuance P, tout cela donne à cette œuvre l'allure d'une parade. Il en résulte une composition plus brillante qu'épique, plus pompeuse que vibrante, plus décorative que passionnée. On y découvre le faste orgueilleux d'une caste qui porte encore l'épée, mais qui ne combat plus, qui se complaît dans son luxe éclatant en restant sourde à la détresse de son peuple, plutôt que les accents héroïques que d'aucuns veulent y entendre.

Le plan de l'œuvre est simple et symétrique et comprend trois grandes sections (ABA). La première section comprend deux phrases dont chacune est reprise. Première phrase: Thème principal A, en la majeur, de 8 mesures (1). Deuxième phrase: un développement modulant de 8 mesures sur la première cellule rythmique du thème principal suivi du retour intégral de ce thème (AAbAbA). La deuxième section, dans le ton voisin de ré majeur, comprend également deux phrases avec reprises. C'est d'abord, sur l'authentique rythme de polonaise de la main gauche, un thème ample et énergique (2) de 8 mesures qui se répète en octaves. La deuxième phrase débute par un divertissement de 8 mesures qui ramène le thème (2) (CCdCdC). La troisième section n'est que le retour de la première sans reprises (AbA).

La Polonaise n° 6 :

en la bémol majeur, Op. 53, composée en 1843, dédiée à Auguste Léo, est appelée *Polonaise Héroïque*. Son mouvement est maestoso. Avec cette œuvre nous sommes dans le climat de l'Etude en ut mineur dite « Révolutionnaire », ce climat romantique de patriotisme et de liberté. C'est ici que la polonaise de Chopin subit encore sa dernière transformation : ce n'est plus la vieille Pologne aristocratique et féodale qu'on y entend, mais la nouvelle Pologne, la Pologne romantique, celle d'un peuple opprimé et rebelle, celle des exilés et des conspirateurs. De chevaleresque et martiale, la musique devient épique et héroïque. Cette polonaise reste la plus prodigieuse expression héroïque de Chopin. L'équilibre des proportions, la vigueur sauvage de l'élan rythmique, la rudesse des harmonies s'allient avec une inspiration passionnée qui exprime la violence des sentiments révolutionnaires dans une forme parfaite. On y distingue six éléments différents qui, groupés en trois grandes sections, forment neuf épisodes successifs.

Première section :

a) Une page d'introduction de 16 mesures, d'une tension croissante avec ses montées chromatiques et ses cadences, amène

b) le thème principal (3), lumineux et éclatant, au-dessus d'une vigoureuse basse en croches. Ce thème est exposé en deux reprises de 16 mesures dont la seconde est une amplification en octaves de la première.

c) Une transition nerveuse de 8 mesures, aux sonorités stridentes, issue du thème principal, conduit

d) à un sostenuto mélodieux qui n'est pas sans rappeler le thème central de l'autre polonaise. Ce n'est d'ailleurs que là qu'apparaît enfin à l'accompagnement le rythme caractéristique de la polonaise.

e) Ce passage majestueux et solennel conduit (mes. 65) au retour du thème principal qui clôt la première grande section.

Deuxième section :

Changement de tonalité : cet épisode central est en mi majeur. Deux mesures de forts accords arpégés introduisent à la basse ce fameux roulement d'octaves en doubles croches, véritable piétinement d'une colonne en marche. Passant insensiblement de la pénombre du *pp* au lumineux éclat du *ff*, un chant de guerre et de révolte (4), deux fois recommencé et scandé avec énergie, semble vouloir se frayer un chemin à travers le tumulte héroïque pour s'épanouir en un formidable crescendo.

Troisième section :

a) Une page de transition qui revient vers les bémols, mais où la tonalité reste indécise, avec des dissonances éclatantes, conduit (mes. 130) vers

b) une rêveuse cantilène, mélodieuse et tendre, qui s'égrène sur le clavier à la manière d'un nocturne intercalé, aux harmonies diaprées et fuyantes.

c) Et le morceau se termine par la double reprise du premier thème principal, prolongé par une coda qui met l'accent sur l'éclat triomphant de ce thème.

La légende raconte que, lorsque Chopin interpréta pour la première fois cette polonaise héroïque devant un cercle d'amis, il crut voir la pièce se remplir peu à peu d'une foule de chevaliers et de princes magnifiquement armés, prêts à combattre pour la libération de la Pologne. L'intensité de cette hallucination fut telle qu'il dut brusquement interrompre son jeu pour s'enfuir.

Conclusion :

Les polonaises sont assurément dans l'œuvre de Chopin ce qui peut intéresser le plus vivement nos élèves du premier cycle. Leur vigueur rythmique surtout et leur virtuosité éclatante, mais aussi leur grandeur solennelle et leur élan patriotique ne manqueront pas de les impressionner profondément.



GUSTAV MAHLER

par J. MAILLARD

Dans le monde allemand post-romantique, Gustav Mahler tient une place de choix que l'astre wagnérien a longtemps fait paraître négligeable. Cent fois plus encore chez nous qu'outre-Rhin, car Mahler a commencé à se faire connaître à une époque où — grâce à Fauré, Debussy et Ravel entre autres — la musique française virait de bord pour échapper aux sortilèges wagnériens, avec tout l'apport des Russes comme vent arrière.

Il ne faut donc pas s'étonner en constatant que le nom de Mahler paraît quatre fois seulement sur les programmes des Concerts parisiens entre 1920 et 1950 ! Songeons à l'attitude d'un Fauré devant l'œuvre de Brahms: crainte constante du pachydermique, du délayage, des doublures inutiles; quelle devait donc être la réaction de ce musicien — français s'il en fut — devant l'œuvre de Mahler qui est loin de présenter, apparemment peut-être, la même richesse. Aujourd'hui encore, combien de mélomanes français qui, au seul bruit de son nom, ne s'aillent protestant: musique morbide, éléphantesque, *Symphonie des Mille,* contrebasses, tubas, etc.

Quel est donc l'apport réel de ce musicien, paré d'un nom qui sonne comme une fanfare de jugement dernier ? Quelles sont les étapes de son existence dont les vissicitudes ne l'ont guère amené que trois fois à Paris, où sa réserve naturelle lui interdit d'ailleurs de faire connaître ses œuvres, et où ses seuls talents de chef d'orchestre purent être appréciés à leur juste valeur ?...

***

Gustav Mahler est né le 7 juillet 1860 à Kalischt, en Bohème. Le milieu familial est très modeste : comme ceux de Debussy, les parents de Mahler sont de petits commerçants, mais amateurs d'Art et musiciens dilettantes.

Comment peut-on échapper à la salutaire influence de la Musique dans cette Bohême dont le plus humble village recèle un quatuor à cordes, où tous les vallons résonnent aux sons du gajdo, du fujara, ou des chansons folkloriques ? Et les défilés militaires... quelle découverte pour l'enfant, qui s'exerce dès sa quatrième année à en retrouver les accents martiaux sur un petit harmonica à clavier. Son répertoire de chant est incroyablement étendu : plus de deux cents airs populaires appris, pour la majeure partie d'entre eux, de sa gouvernante.

De tels dons incitent ses parents à l'initier au solfège et à lui donner des leçons de piano. Il lit énormément de musique, et il a à peine huit ans qu'il donne déjà des leçons à ses petits camarades. Nous le retrouvons élève au « gymnase » de Iglau (Jihlava), à mi-chemin entre Prague et Vienne, où il poursuit des études classiques durant cinq ans. Puis les deux villes attirent l'adolescent : d'abord Prague, pour un séjour de quelques semaines, puis Vienne, où Mahler, élève au Conservatoire, va enfn recevoir un enseignement digne de ses dons : classe supérieure de piano (Julius Epstein, 1875), Harmonie (Rob. Fuchs), Contrepoint, composition et Histoire de la Musique (Th. Krenn, 1876-78). Il achève parallèlement dans un collège privé les études commencées à Iglau : c'est d'ailleurs dans la petite ville qu'il obtient son baccalauréat. Inscrit à l'Université de Vienne comme étudiant en Histoire et Philologie (1878), il ne délaisse pas pour autant la composition. C'est de cette époque que datent les esquisses de son *Quintette avec piano,* dont il achève le scherzo en juillet 1878.

Il entre alors en relations avec plusieurs musiciens, entre autres Guido Adler, Hugo Wolf et Anton Brückner dont il publie une réduction pour piano quatre mains de la *Symphonie-Wagner* (n° 3 en ré mineur). Il compose une *Suite nordique,* les *Klagenden Liedes,* et une ébauche d'opéra : *les Argonautes.*

Le monde varié et complexe dans lequel il se meut marquera fortement son caractère. Si son existence n'offre pas au biographe de données spectaculaires, elle ne fut cependant pas exempte de ces mille tourments — imaginaires réels — qui empoisonnent une vie. Le commerce de Jean-Paul Richter, de Novalis, de Hölderlin, ne laisse guère de répit, et il faut un tempérament particulièrement bien trempé pour dominer les doutes et les errements qu'engendrent les théories cosmiques d'une génération déchirée entre la réalité et un désir d'infini vain. La folie de Schumann n'est pas unique : elle est le mal de cette germanique fin de siècle; elle est ce que la langueur ou la phtisie furent pour ceux de 1830 en France. Mais Mahler possède une nature robuste de paysan. Au contraire d'Hugo Wolf, il échappera à l'appel hallucinant du néant. Mais toutes les angoisses de l'adolescence se traduiront chez l'homme par une nervosité excessive qui le fera passer de la plus exubérante gaîté, de l'humour communicatif au désespoir le plus déprimant. Ceux qui eurent à travailler sous sa férule attestent ses sautes inattendues d'humeur et son besoin constant de témoignages d'amitié et même d'affection. Il suffit d'ailleurs de regarder quelque portrait de Mahler pour y déceler immédiatement — sur ses traits burinés, sur son front immense barré de rides précoces et que celui de Braïloïu n'était pas sans rappeler — quelque interrogation, quelque problème insoluble.

Le voilà donc, très jeune, lancé dans la carrière : non point celle de virtuose, qu'il aurait pu affronter, mais qu'il dédaigne. C'est comme chef d'orchestre qu'il se donne à connaître : d'abord au Théâtre de plein air de Hall, en Haute-Autriche, où il dirige des opérettes, des opéras-bouffes. Il passe l'automne de 1879 et le début de 1880 à Vienne, où il vit de leçons de piano, tout en composant. L'année suivante, c'est Laibach, où s'étouffèrent naguère les rêves de Schubert, qui l'accueille pour la saison en tant que chef d'orchestre au Théâtre municipal. De retour à Vienne, il travaille à un *Rübezahl* qui ne sera jamais terminé.

A 23 ans, Mahler dirige la première audition en Autriche de *Carmen* de Bizet, au Théâtre de Olmutz, puis accepte ensuite la direction des Chœurs au Carl Theater de Vienne pour les représentations italiennes de la saison 1883-1884. Les postes se succèdent, mais il reste enfin deux années consécutives au Théâtre municipal de Cassel, où il a le titre de directeur de la Musique royale. C'est là qu'il écrit les *Chants de la Jeunesse* et les *Chants pour un compagnon errant* (*Lieder eines fahrenden Gesellen*). Il occupe à cette époque le poste accessoire de chef des Chœurs à Münden. De 1883 datent les premières ébauches de la *Symphonie n° 1.*

Mahler abandonne en avril 1885 le poste de Cassel et passe à l'essai au Théâtre de Leipzig qu'il quitte au bout d'un mois. Le Théâtre allemand de Prague le retient davantage : il y dirige *La porteuse d'eau* de Cherubini, la *Tétralogie* et la *Neuvième Symphonie* : ces partitions, il les dirige par cœur,

Il est difficile de déterminer ce qui le conduit à accepter le poste de second chef au Théâtre de Leipzig, qu'il avait abandonné peu auparavant. Il monte sur cette scène *Fidelio,* la *Tétralogie,* et entre en relations avec le petit-fils de Karl-Maria von Weber qui l'engage à compléter

l'opéra inachevé de son père: *Die drei Pintos*. La première audition a lieu le 20 janvier 1888.

L'année suivante, il dirige en novembre sa *première Symphonie,* après avoir passé une partie de l'année 1888 à la direction de l'Opéra royal de Budapest. Toujours de façon inattendue, il quitte ce poste pour Hambourg (Théâtre municipal). Il lie connaissance avec Hans von Bülow et, avec la même inlassable activité, crée ou monte nombre d'œuvres : *Le Freischütz, Tannhäuser, Carmen, Fidelio, Manon, la Fiancée vendue, Eugène Onéguine* (première allemande). Trois livres de lieder sont édités par Schott (1892), parmi lesquels les n[os] 2 et 3 de *Des Knaben Wunderhorn.* Il se déplace à Londres avec son orchestre hambourgeois pour une série de concerts au Théâtre Drury-Lane.

Les exécutions de ses œuvres — *Symphonie I* (1889), *II* (1894), *III* (1895), lieder avec orchestre — se multiplient. Hambourg, puis Weimar, où la *Symphonie en Ré majeur* n° 1 est donnée sous le titre de *Symphonie Titan*; la seconde, en ut mineur pour soprano et contralto solos, et orchestre, est entendue partiellement à Berlin sous la baguette de Richard Strauss, puis la troisième dans la même ville sous la direction de Weingartner.

Nommé directeur de l'Opéra de Vienne, Mahler va accomplir des merveilles dans son nouveau poste, réformant entièrement cette administration vétuste. Il y fait représenter *Tristan, Iphigénie en Aulide, Les Troyens à Carthage, Fidelio, Don Juan* et consacre souvent sa baguette à la direction d'œuvres contemporaines : *Symphonies V* et *VI* de Brückner, *Aus Italian* de Strauss, la *Symphonie* de Franck, etc. Son activité inlassable, sa compétence, font de Vienne durant le séjour de Mahler un des hauts lieux de la Musique : l'Opéra de la capitale autrichienne, dont il a secoué la poussière, est l'une de ses grandes œuvres; là, sa compétence a pu s'alimenter à l'enthousiasme actif d'un collaborateur jeune et dynamique.

Mahler achève à cette époque la série de ses merveilleux *Knaben Wunderhorn Lieder,* et compose à Ausee sa 4[e] *Symphonie* pour soprano solo et orchestre en sol majeur (1899).

Il vient à Paris avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne, pour une série de concerts donnés dans le cadre des festivités musicales de l'Exposition de 1900. Il est regrettable qu'il n'ait pas profité de cette occasion pour présenter quelques-unes de ses compositions. Quoi qu'il en soit, on sait que les Français furent plus impressionnés par les formations russes dirigées de main de maître par Nicolas Rimsky-Korsakov et par les gamelangs indonésiens, que par les orchestres allemands. M. Croche n'a pas manqué de le souligner. Mais Paul Dukas, qui chroniquait de sa plume alerte dans divers journaux et revues, attire l'attention sur les qualités particulières d'un musicien duquel tant de principes esthétiques l'éloignaient cependant :

La Société Philharmonique de Vienne, que conduit présentement M. Mahler, n'a joué, à part quelques fragments modernes, que du classique, et cette expérience ne se distingue pas de celles où nous convient, l'hiver, M. Colonne ou M. Chevillard, quand ils cèdent leur bâton à M. Strauss ou à M. Siegfried Wagner. Parmi les morceaux que M. Mahler a dirigés au Trocadéro, figurait l'Ouverture de Léonore III, *que je lui entendis exécuter durant une représentation de* Fidelio, *et dont j'ai conservé une impression que les années n'ont pas effacée. Ce fut, je le crois bien, la première fois que je vis un chef d'orchestre user de ces* nuances de mouvement *dont on abuse quelquefois mais qui, bien comprises et bien ménagées, décuplent l'effet de certaines grandes œuvres. Il est regrettable que, venant à Paris, M. Mahler n'ait pas songé à nous faire entendre d'œuvres inédites, du moins chez nous, et qu'à l'exemple de ses collègues Richard Strauss et Weingartner, il n'ait pas joint aux morceaux du répertoire universel qu'il avait choisis, une de ses propres compositions.*

A son retour à Vienne, Mahler abandonne la direction de la Société Philharmonique. Il remanie sa *Symphonie n° IV* et achève les *Klagenden Lieder* dont la première audition a lieu peu après à Munich par les soins de la Wiener Singakademie.

Durant les années 1903-1905, ses quatre premières symphonies et ses lieder symphoniques font avec succès le tour des pays germaniques : Krefeld, Barmen, Magdebourg, Elberfeld, Nuremberg, Vienne... Le 18 octobre 1904, première audition de sa *Cinquième symphonie* à Cologne, puis celle de la *VI*[e] en la mineur à Essen le 27 mai 1906. Mahler devient de plus en plus le bon pasteur des jeunes musiciens allemands: c'est sous sa présidence que se constitue en 1904 la *Vereinigung schaffender Tonkünstler* (Association des musiciens créateurs), constituée entre autres par Arnold Schœnberg, Karl Weigl, Rudolf Hoffmann, Alexandre Zemlinsky, Edgard Varèse... C'est dans le cadre des concerts de cette association que furent créés *Kindertotenlieder, Wunderhornlieder* (Mahler), *Symphonie domestique* (Strauss), *Pelléas et Mélisande* (Schœnberg), *La Vierge de la mer* (Zemlinsky)...

Les *Kindertotenlieder* ont été composés durant plusieurs séjours à Maiernigg am Worthesee (de 1902 à 1906). Il s'agit plus d'une symphonie avec voix concertante que de véritables lieder. Gustav Mahler a exprimé, au-delà des

(suite page 9/37, 2[e] col.)

GUSTAV MAHLER

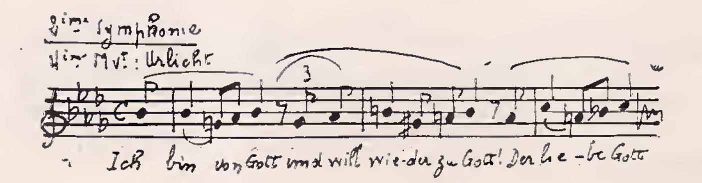
par Paul PITTION

Gustav Mahler (1) est né le 7 juillet 1860 à Kalischt, petit village situé près d'Iglau en Bohème. Son père, bien que peu fortuné, l'envoie étudier à Iglau, puis à Prague, enfin à Vienne. Là il suit les cours de philosophie de l'Université et entre au Conservatoire où il a pour condisciple Hugo Wolf. Sans pouvoir se dire à proprement parler l'élève de Bruckner, il fréquente le compositeur et va entendre ses œuvres quand elles ont la faveur d'un concert. En 1880, il aborde une carrière où il va réussir magnifiquement, celle de chef d'orchestre, se révélant comme un des meilleurs de l'époque et partageant la célébrité avec le Hongrois Arthur Nikisch (1855-1922). Il dirige la musique aux théâtres de Hall, puis d'Olmütz, de Cassel, de Prague — où il présente *la Tétralogie* —, enfin de Leipzig. Après être resté sept ans directeur à Hambourg, il devient en 1897 « Theaterkapellmeister » à Vienne. Appelé pendant l'hiver 1908-1909 à diriger à New-York, il y fonde la « New Philharmonic Society », tout en gardant le contact avec l'Europe où il conduit dans toutes les grandes villes; c'est ainsi que le 17 avril 1910, il remporte un triomphe avec l'exécution de sa *Deuxième Symphonie* par l'Association des concerts Colonne à Paris, qui l'avait déjà acclamé neuf ans plus tôt. Après un dernier séjour à New-York, il rentre dans sa patrie en avril 1911 et meurt à Vienne le 18 mai de la même année.

L'homme, au visage nerveux, est d'apparence fragile; mais il jouit d'un grand prestige auprès de ses instrumentistes. C'est un chef minutieux, précis, un musicien puissant qui voit dans son art le moyen d'exprimer le drame de la destinée humaine.

Comme Beethoven et comme Bruckner, Mahler a écrit neuf symphonies qui revêtent des proportions inaccoutumées, et qui sont parcourues par un souffle mélodique sans cesse renouvelé. C'est ainsi que la *Première symphonie en ré majeur* (1889), surnommée par Romain Rolland *la symphonie Titan,* offre une série de motifs empruntés à ses *Chants d'un compagnon errant* (1883), ce qui donne au premier mouvement, *Lentement et tranquillement,* un tour agreste et joyeux. Le second mouvement, un scherzo intitulé *Fortement agité,* présente un trio qui débute sur un trait de cor; il est bâti sur un rythme de *valse.* Le troisième mouvement, *Solennellement,* donne une adaptation nostalgique en mineur du canon *Frère Jacques,* dont le rythme de marche est affirmé par les timbales. Le quatrième mouvement, *Fortement agité,* où les cors chantent un majestueux choral, rassemble dans la coda tous les principaux motifs de la partition, et montre la prédilection du compositeur pour les sonorités éclatantes des cuivres.

La *Deuxième symphonie en ut mineur* (1894), aux proportions grandioses, a pour sujet « les problèmes de la Mort et de la Résurrection »; elle comprend cinq parties et associe aux instruments les voix (soprano et alto solistes, chœurs); une sorte de *Marche funèbre* ouvre l'*Allegro maestoso;* un laendler agrémente l'*Andante moderato con moto,* tandis que le *Scherzo* goguenard fait des emprunts au lied *Des heiligen Antonius* de l'auteur, ainsi qu'à la quatrième symphonie en mi bémol majeur de Bruckner; le mouvement qui suit est intitulé *Urlicht* (Lumière primordiale) et emprunte l'air *O Röschenrot* de la contralto à un recueil de chants populaires; le motif *Ich bin von Gott* réapparaît, dans la dernière partie. Le cinquième et dernier mouvement est d'une ampleur inusitée : les cors et les trompettes lancent des appels, suivis par d'autres qui s'élèvent derrière la scène; la flûte leur répond dans un délicieux gazouillis; puis les voix a capella chantent en *sol majeur* des vers de Klopstock sur *la Vie éternelle.* L'orchestre, les voix, les cloches et l'orgue s'unissent enfin dans la péroraison, célébrant « le triomphe de la Vie éternelle sur la Mort » :



La *Troisième symphonie en ré mineur* (1896) fait un usage continu de la fanfare pour exprimer la lutte inégale de l'humanité primitive aux prises avec les forces de la nature aveugle et hostile. La *Quatrième en sol mineur* (1900) est destinée à un orchestre moins considérable (il n'y a pas de trombone), mais fait intervenir une voix de soprano. Elle se présente comme l'épisode final de la lutte évoquée dans la *Troisième,* et la victoire de l'esprit sur la matière; tout y est calme et félicité. La *Cinquième en ré mineur* débute par une *Marche funèbre.* Dans la *Sixième* et la *Septième,* les développements des motifs fort nombreux atteignent des proportions considérables.

La *Huitième en mi bémol majeur* (1907) est appelée *Symphonie des Mille* à cause du nombre imposant d'exécutants qu'elle nécessite; elle est écrite pour l'orchestre auquel viennent se joindre huit solistes et trois chœurs. Elle comprend deux mouvements: un hymne *Veni Creator Spiritus* assez court, et un *Final* très développé qui se réfère au « Faust » de Gœthe. Ses proportions démesurées, mais fortement équilibrées, font penser aux grandes constructions lyriques de Wagner, bien que le style de Mahler ne doive à peu près rien à l'auteur de *la Tétralogie.* L'*Andante* de la *Neuvième* et dernière symphonie en *ré mineur* est empreint du lyrisme le plus émouvant.

Les *Kindertotenlieder* (1902), cycle de cinq lieder écrits d'après le poème de Rückert (1788-1866), présentent de larges phrases aux courbes mouvantes, soutenues par une orchestration discrète. Les *Lieder pour orchestre* élargissent la forme et traitent les voix comme des instruments associés aux autres timbres; ils préparent ainsi le chemin aux lieder instrumentaux de l'Ecole de Schönberg. La ballade *Das klagende Lied* (1880) pour soli, chœurs et orchestre est une vaste composition qui doit surtout son romantisme au volume des moyens mis en œuvre. *Das Lied von Erde* (Le Chant de la Terre, 1908) revêt l'aspect d'une cantate qui fait alterner les voix du ténor et de la contralto ou du baryton. L'œuvre s'inspire d'une suite de six poèmes de Hans Bethge, « la Flûte chinoise »; elle est en six parties : *Chanson à boire sur la tristesse de la Terre,* chantée par le ténor; *le Solitaire à l'automne; Jeunesse; Beauté; le Buveur au printemps* et *le Départ,* cette dernière destinée au contralto. Ce sont des tableaux animés et piquants où les sentiments de tendresse et de pitié sont mêlés à la poésie et même à la cocasserie.

*
**

Le caractère le plus évident de la musique de Mahler est qu'elle ne s'attache à aucune des formes classiques.

---

(1) Extrait de « La Musique et son Histoire », paru. T.d.r.

C'est ainsi que de toutes ses *symphonies,* seules la *Première* et la *Sixième* présentent les quatre mouvements traditionnels, proposés d'ailleurs en ce qui concerne celle-ci dans un ordre inhabituel qui est le suivant : Allegro, Scherzo, Adagio et Finale. Si la *Quatrième* se divise en quatre parties elle aussi, son dernier mouvement est un lied, chanté par une voix de soprano. Mahler est un des rares symphonistes du XIXe siècle à s'engager ainsi dans la voix ouverte par la *Neuvième* de Beethoven, et à faire du Final l'épisode essentiel de ses partitions.

Son œuvre est le fruit d'une imagination débordante qui fait souvent songer à Berlioz, bien qu'on y rencontre aussi çà et là des formules brèves et ramassées à la manière de Schubert et de Liszt; jamais de Wagner, dont il redoute le chromatisme. Ses rythmes, par contre, offrent moins de variété; il s'en tient souvent à ceux des marches militaires à deux temps ou des laendler; on peut en trouver maints exemples dans ses grandes compositions instrumentales ou vocales. L'emploi systématique de certains motifs, qui lui a valu le reproche de céder parfois au lyrisme facile, répond cependant à une nécessité pour le compositeur, dont le but est de créer par ce moyen un conflit entre le beau et le trivial, entre l'esprit et la matière. Car les oppositions romantiques foisonnent dans cette œuvre, que ce soit dans l'inspiration, dans l'orchestration, dans la forme ou dans les développements. C'est ainsi que la *Troisième symphonie* fait succéder à un premier mouvement, fort long et fort compact, un *Quasi Minuetto* ciselé avec beaucoup de finesse et d'élégance. L'écriture du compositeur, très serrée, très contrapuntique, révèle des recherches originales surtout dans le domaine de la modulation; des trouvailles dans la façon de répartir les éléments des dissonances entre les différents timbres de l'orchestre et des voix, ce qui fait que tout « sonne » bien finalement; dans l'emploi volontaire des suites de quartes et de quintes parallèles.

Enfin, cette œuvre, qu'il faut considérer dans son ensemble et non dans ses détails si l'on veut la goûter, cette œuvre montre le souci constant de traduire ce qui fait la valeur de l'homme, d'analyser sa vie intérieure moins du point de vue affectif que du point de vue spirituel, d'exalter la victoire des valeurs morales sur la matière. En cela, la pensée du compositeur se fait l'écho fidèle de celle où Hegel affirme « qu'une seule pensée est plus sublime que la nature entière ».

EN LIBRAIRIE :

Les **Editions Elsevier - Paris** annoncent la publication d'un :

ATLAS HISTORIQUE DE LA MUSIQUE

par Paul COLLAER et Albert Van der LINDEN

L'histoire de la musique, déjà traitée par maint auteur, n'a jamais fait l'objet, comme dans cet Atlas, d'une étude aussi complète englobant cette discipline toute nouvelle de la musicologie qu'est l'ethnomusicologie. Débordant les cadres classiques, cet Atlas présente tout le domaine musical extra-européen de même que les plus récentes conquêtes de la musique expérimentale et électronique. Par ailleurs il résume également tous les aspects du rayonnement mondial actuel de la musique tant par les moyens des festivals que par les techniques de diffusion musicale que sont la radio et la télévision. Des cartes géographiques d'une présentation impeccable ainsi que de très nombreuses illustrations souvent inédites forment la partie imagée de cet Atlas que complètent des notes encyclopédiques en marge des illustrations ainsi qu'un Index des noms cités dans l'ouvrage.

Dans un tout prochain numéro, nous rendrons compte en détail de cet important ouvrage.

GUSTAV MAHLER

(suite de la page 7/35)

possibilites du texte, toute la détresse immense du poème de Rückert. Il ne pouvait cependant imaginer qu'un deuil aussi cruel que celui qui avait frappé le poète, la perte de sa fille aînée, s'abattrait sur lui quelque temps après...

Fuyant les intrigues et les jalousies, il abandonne en 1907 la direction du Théâtre de Vienne dont il avait fait une des plus grandes scènes d'Europe, et où son empreinte reste toujours fortement marquée. L'été précédent, il avait consacré tout son temps à la mise au point de la *VIIIe symphonie,* qui est l'une de ses œuvres les plus caractéristiques. C'est un essai de gigantesque synthèse de concepts abstraits dont la première partie, mystique, est un *Veni Creator Spiritus* de grande envolée, et la seconde, la scène terminale du *Second Faust* de Gœthe dont les cercles mystiques se terminent par l'évocation de l'éternel féminin. Les masses sonores mises en œuvre par Mahler sont vraiment exceptionnelles, et valent d'être notées : Piccolo, 4 flûtes, 4 hautbois, cor anglais, petite clarinette mi bémol, 3 clarinettes si bémol, clarinette basse, 4 bassons, contrebasson, 8 cors, 4 trompettes, 4 trombones, tuba, 3 timbales, grosse caisse, cymbales, tam-tam, triangle, cloches, glockenspiel, célesta, piano, harmonium, orgue, 2 harpes, mandoline, quintette à cordes avec contrebasses donnant l'ut grave, 8 chanteurs solistes (3 soprani, 2 contralti, 1 ténor, 1 baryton, 1 basse), un double-chœur et un chœur d'enfants. Il doit y avoir en plus 4 trompettes et 3 trombones isolés pour effets sonores. On reste confondu devant un tel déploiement de forces dans une œuvre qui abonde en trouvailles rythmiques, harmoniques, orchestrales. La création eut lieu à Munich le 12 septembre 1910 sous la direction de l'auteur : une nouvelle exécution était demandée pour le lendemain même.

Après son départ de la Philharmonique et du Théâtre de Vienne, Mahler accepte une tournée de concerts et de représentations aux Etats-Unis où il s'installe en 1907. Il dirige entre autres des opéras de Mozart et quelques drames de Wagner. Les étés de 1908, 1909 et 1910 sont consacrés à la composition du *Chant de la Terre* (*Lied von der Erde*) et aux esquisses des *Symphonies IX* et *X* (inachevées). Il ressent les premières atteintes de l'angine streptococcique qui devait en deux ans épuiser ses forces.

Le *Chant de la Terre,* qui ne sera créé que six mois après la mort du compositeur, par les soins de Bruno Walter à Munich, est une symphonie pour ténor, contralto solos et orchestre. L'inspiration en est nettement différente de celle des *Knabentotenlieder.* Les textes sont empruntés à une chrestomathie chinoise traduite par Bethge : *La Flûte chinoise.* Des quelques 80 poèmes du recueil, dont les auteurs s'échelonnent sur une vingtaine de siècles avant et après J.-C., Mahler retient deux chants bacchiques de Li-Tai-po et un Adieu de Mong-Kao-Jen, qu'il encadre de développements symphoniques.

Quarante-trois concerts donnés en trois mois aux U.S.A. ne font rien pour améliorer sa santé: il prend pour la dernière fois la baguette le 21 février et rentre gravement malade en Europe. Un séjour d'un mois à Paris (avril 1911) lui permet de reprendre quelques forces, mais il meurt peu après son arrivée à Vienne, d'une embolie pulmonaire, le 18 mai 1911.

Sa dépouille repose au cimetière Grinzinger à Vienne.

CORRESPONDANCE

Etant donné le taux élevé des tarifs postaux, il nous est désormais impossible de répondre à toute lettre à laquelle ne sera pas jointe la somme de 0,25 NF.

ICONOGRAPHIE MUSICALE (1)

par PAULE DRUILHE

XVᵉ SIECLE

Musiciens (Israhel van Meckenein)
[B. N., gravure sur cuivre]

Canons énigmatiques
[Chantilly - Musée Condé, cod. 1047, fol. 12]

Enfants musiciens (Luca Della Robbia)
[Florence - Musée de S. Maria del Fiore]

Anges musiciens (Jean Colombe : *Heures de Louis de Laval - Chatillon*)
[B. N. ms. lat. 920, fol. 177 v°]

Anges musiciens (Memling)
[Anvers - Musée]

Les neuf muses (Martin le Franc : *le Champion des Dames*)
[B. N. ms. fr. 12476, fol. 109 v°]

Orchestre féminin (Martin le Franc : *Le Champion des Dames*)
[Bibl. de Grenoble, ms. fr. 875, fol. 365]

Anges musiciens (Console de l'orgue, sculpture sur bois)
[Cathédrale de Strasbourg]

Couronnement de la Vierge (Fra Angelico)
[Musée du Louvre]

Musiciens et chanteurs (B. de Glanville : Livre des Propriétés des choses)
[B. N. ms. fr. 22532, fol. 336]

Musiciennes (Boccace : *Des claires et nobles femmes*)
[B. N. ms. fr. 599, fol. 19, 29, 42, 68]

La Musique (Jacques Legraut : *Les échecs amoureux*)
[B. N. ms. fr. 143, fol. 65 v°]

Un concert (Bréviaire de René II de Lorraine)
[B. de l'Arsenal, ms. 601, fol. 2 v°]

Couronnement de la Vierge (Zanobi di Macchiavelli)
[Musée de Dijon]

La Vierge aux anges (Grunewald : retable d'Issenheim)
[Musée de Colmar]

La Vierge au buisson de roses (Stephan Lochner)
[Musée de Cologne]

RENAISSANCE

La sourde opposition à l'autorité de l'Eglise — opposition devenue aiguë au xvıᵉ siècle — conduit à un retour et à une exaltation de certains principes esthétiques de l'Antiquité gréco-romaine païenne et sensuelle, à une interprétation humanisée de l'idéal divin. Ainsi s'expliquent l'abondance et la variété toute nouvelle des sujets profanes; l'homme et le monde qui l'entoure, recréés parfois dans une perspective personnelle, y occupent une place privilégiée. En cette époque de raffinement artistique, où le mécenat joue un rôle déterminant, le luth acquiert ses titres de noblesse comme soliste ou instrument d'accompagnement. Peu à peu, les derniers copistes et les derniers enlumineurs disparaissent, la naissance de l'imprimerie musicale permettant une diffusion des œuvres beaucoup plus étendue, rapide et efficace.

Orchestre (*Triomphe de Maximilien* par Hans Burgkmair)
[B. N., gravure sur bois]

Trombones et bombardes (*Triomphe de Maximilien*)
[B. N., gravure sur bois]

Anges jouant du cromorne, du luth, de la viole (Carpaccio : *Présentation au temple,* registre inférieur)
[Venise - Académie]

La Bataille (Jannekin) in *Recueil de chants manuscrits* (1542)
[Bibl. de Cambrai, ms. 125, fol. 17]

La Dame à l'orgue (tapisserie dite « Dame de Rohan »)
[Angers - Château du roi René]

Chansons nouvelles (éditées par Attaingnant en 1527)
[Bibl. de Versailles]

Joueuse d'orgue portatif
[Musée Carnavalet, gravure sur bois]

Joueuse de luth
[Musée Carnavalet, gravure sur bois]

Joueuse de clavicorde (Jan Van Hemessen)
[Worcester, Mass. — Musée des Beaux-Arts]

Psautier huguenot (Goudimel)
[Bibl. du Conservatoire de Paris, Rés. 501]

Un concert (gravure sur bois, vers 1570)
[B. N., Estampes, Rés. Ea. 17]

Epinette de Baltazar de Beaujoyeux
[Musée du Conservatoire de Paris]

Les Tritons (*Ballet comique de la Reine,* planche gravée)
[B. N., Imprimés, Rés. Ln 27, 10436]

XVIIᵉ ET XVIIIᵉ SIECLES

Dans l'iconographie de l'époque classique, se reflète la faveur dont jouissent le ballet de cour et tous les spectacles lyriques aux somptueuses mises en scène. Mais la musique instrumentale n'est pas délaissée pour autant. Les luthiers italiens apportent à la famille des violes d'ultimes perfectionnements. L'orgue et le clavecin — supplanté vers 1770 par le piano-forte — connaissent la plus grande faveur. Le luth, très pratiqué aux siècles précédents, tombe en désuétude.

XVIIᵉ SIECLE

Le joueur de vielle (gravure de J. Callot)
[B. N. Estampes]

Ballet des Fées des forest de Saint-Germain (1628)
[B. N. Estampes, Ob. 32]
3. Musiciens de campagne
6. Musique de l'Amérique
27. Entrée des joueurs de guitaire
28. Musique servant de récit au grand ballet

Airs de cour avec tablature de luth (1635)
[B. N. Imprimés, Rés. Vm 7 570]

L'ouïe (gravure d'Abraham Bosse, 1636)
[B. N. Estampes, Ed. 30 b]

Alceste, de Lully, dans la cour de marbre à Versailles (gravure de Le Pautre)
[B. N. Estampes]

Instruments de musique (luth, archiluth, virginal, clavecin, etc.)
[Musée du Conservatoire de Paris]

Les Pièces de Clavessin... (J. Champion de Chambonnières, 1670)
[B. N. Estampes, V m 7 17455]

Habit de musicien (gravure)
[Bibl. du Musée des Arts Décoratifs]

(1) Voir E.M. n° 71, octobre 1960.

Bal à la françoise (détail d'une gravure de l'*Almanach pour l'an de grâce MDCLXXXII*), [B. N.]

XVIIIe SIECLE

J.-S. Bach, portrait par Haussmann
[Musée de Leipzig]

J.-S. Bach : *Prélude et fugue en si mineur pour orgue*, manuscrit autographe [Cologne, Meyer Museum]

Orgue (Cliquot, 1710)
[Chapelle du Château de Versailles]

Rameau, portrait par Aved, attribué à Chardin
[Musée de Dijon]

Les Indes Galantes de Rameau (reprise de 1952 à l'Opéra) —[Clichés Lipnitzki]

Costume d'Hermione (pour *Cadmus et Hermione* de Rameau)
[Bibliothèque de l'Opéra, gravure de Le Pautre]

Trio de musiciens (tableau de R. Tournières)
[Musée de Dijon]

Le thé à l'anglaise (tableau de M. B. Ollivier)
[Musée du Louvre]

Mozart, portrait inachevé par Lange
[Salzbourg, Musée Mozart]

Don Juan de Mozart, manuscrit autographe
[Bibliothèque du Conservatoire de Paris, ms. 1548]

Henriette de France jouant de la basse de viole, tableau de Nattier
[Musée de Versailles

Harpe de Marie-Antoinette
[Musée du Conservatoire de Paris]

Un atelier de luthiste au XVIIIe *siècle*
[planche de l'*Encyclopédie* de Diderot]

Le Théâtre de la Foire Saint-Germain (gravure)
[Bibliothèque de l'Arsenal]

Un opéra-comique à la Comédie-Italienne (dessin aquarellé)
[Musée de l'Opéra]

XIXe SIECLE

Nette évolution de l'iconographie au XIXe siècle : les peintres et sculpteurs ne s'inspirent qu'occasionnellement de scènes musicales. Mais nous connaissons parfaitement les instruments de cette époque, toujours en usage. Les documents sont facilement accessibles à tous, et les références deviennent moins nécessaires.

Beethoven par Bourdelle
[Paris, Musée Bourdelle]

Beethoven : *Sonate appasionata* (manuscrit autographe)
[Bibliothèque du Conservatoire de Paris]

Chopin, portrait par Delacroix
[Musée du Louvre]

Berlioz, portrait par Courbet
[Musée du Louvre]

Berlioz : *La Damnation de Faust* (manuscrit autographe)
[Bibliothèque du Conservatoire de Paris]

Un concert de Berlioz en 1846 (caricature allemande)
[Musée de l'Opéra]

Une soirée Schubert chez Joseph von Spaun (dessin de Schwind)
[Vienne, Musée Schubert]

Weber : *Obéron* (reprise de 1954 à l'Opéra)
[Clichés Lipnitzki]

Liszt âgé
[Bibliothèque de l'Opéra]

Le Galop chromatique (caricature avec Liszt au piano)
[Musée de l'Opéra]

Wagner, portrait par Renoir
[Musée de l'Opéra]

Wagner: *Bacchanale* de *Tannhäuser* (esquisse autographe)
[Bibliothèque de l'Opéra]

L'Opéra de Paris, coupe longitudinale (dessin de Fichot et Meyer)
[Musée de l'Opéra]

Chabrier au piano, entouré d'amis (tableau de Fantin-(Latour)
[Musée du Louvre]

La Villa Médicis à Rome

Le « Festspielhaus » à Bayreuth (vue extérieure, et vue intérieure)

Degas : *L'orchestre de l'Opéra*
[Musée du Louvre]

XXe SIECLE

Dans la peinture et la sculpture actuelles, l'instrument, généralement très stylisé, devient surtout élément décoratif : un orchestre peint par Dufy, une guitare vue par Picasso, ne constituent plus — malgré leur valeur picturale — un document musical authentique. Les recherches iconographiques s'orientent donc vers la reproduction photographique de manuscrits autographes, de nouvelles mises en scène, d'instruments et groupements orchestraux caractéristiques de notre époque.

Réunion de musiciens, tableau de G. d'Espagnat
[Musée de l'Opéra]

Une formation orchestrale classique.

Une formation de jazz.

Debussy, peinture de M. Baschet
[Musée de Versailles]

Debussy : *Pelléas et Mélisande* (manuscrit autographe)
[Bibliothèque du Conservatoire de Paris]

Un décor de *Pénélope* de G. Fauré (reprise de 1943, à l'Opéra)
[Cliché Seeberger]

Ravel, portrait
[Cliché Lipnitzki]

Costumes pour *Daphnis et Chloé*, par Bakst
[Bibliothèque de l'Opéra]

Strawinsky, dessin par Picasso
[Cliché, gal. Rosemberg]

Le Groupe des Six
[Cliché Lipnitzki]

Honegger : *Jeanne au Bûcher* (Opéra, 1950)
[Cliché Lipnitzki]

Cette liste ne prétend pas épuiser toutes les sources de documentation, et il serait possible d'en dresser plusieurs aussi abondamment fournies. Elle écarte, sauf exceptions, les portraits de musiciens assez répandus pour qu'une référence soit inutile, et la presque totalité de l'iconographie étrangère d'un accès souvent difficile. Telle qu'elle se présente, et malgré ces omissions, elle offre cependant un éventail assez étendu pour permettre un choix fructueux.

*
**

Réponse à M. S.V., Nancy :

Les reproductions vendues chez Braun appartiennent à deux catégories :

1° Celles que Braun édite.

C'est le cas par exemple des peintures étrusques indiquées comme suit dans la liste fournie par l'éditeur il y a trois ans :

16 962 - *Peinture étrusque* ..
Musicien avec flûte

16 969 - *Peinture étrusque*
Le joueur de lyre

2° Celles que Braun se contente de revendre.

Ainsi les planches extraites de *l'Egypte*, et qui ne sont mentionnées que dans la liste des « reproductions étrangères ».

ETUDE DE CHANTS SCOLAIRES

COURS SUPÉRIEUR — FIN D'ETUDES

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education Musicale
dans les Ecoles de la Ville de Paris
Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

Au cours des années scolaires 1958-1959 et 1959-1960, nous avons présenté à peu près exclusivement des chants folkloriques destinés aux cours élémentaires et moyens.

Cette nouvelle année scolaire sera consacrée à la présentation de mélodies de maîtres convenant à des élèves de 11 à 13 ans (6ᵉ, 5ᵉ et même 4ᵉ classiques ou modernes, cours supérieurs, bonnes classes de fin d'études primaires).

Si le 150ᵉ anniversaire de la naissance de Chopin a été célébré avec magnificence sur le plan artistique comme sur le plan officiel, il n'en fut pas de même du 150ᵉ anniversaire de la naissance de Robert Schumann (né en Saxe le 6 juin 1810, mort près de Bonn le 29 juillet 1856), qui passa quasi inaperçue. Cependant Schumann est un des plus grands musiciens de tous les temps et l'une des plus pures figures du romantisme. Sa musique de piano, ses lieder, sa musique de chambre avec l'admirable quintette, son *Faust* comptent parmi les plus hauts chefs-d'œuvre de la musique et de la sensibilité humaine (a).

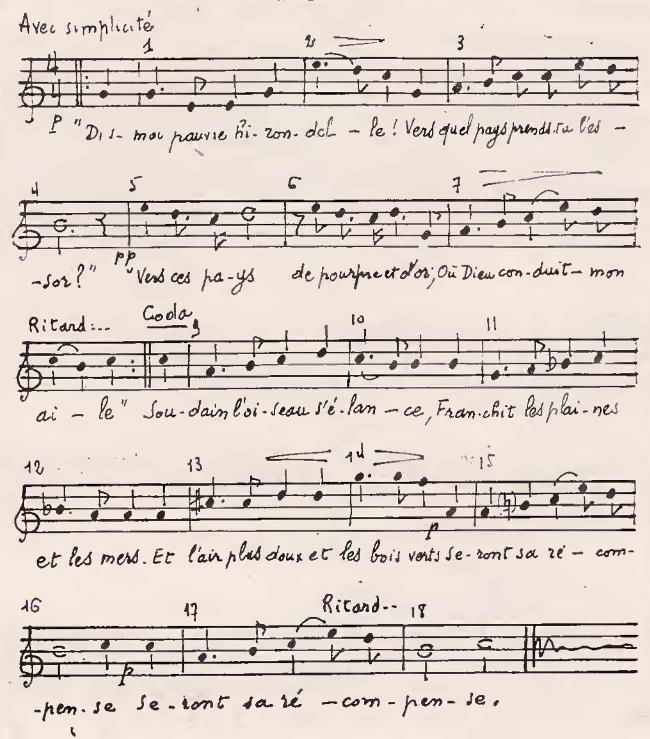
Aussi est-ce à dessein que nous avons retenu cette toute simple mélodie aux délicats et souples contours dans laquelle la variété du rythme du couplet (b) n'en fait que mieux ressortir tour à tour l'élan et le charme subtil.

CHANT A L'ETUDE
DIS-MOI PAUVRE HIRONDELLE (c)

Traduction de Jules Barbier

Musique de Robert SCHUMANN

Editeur Durand, 4, place de la Madeleine, où l'on trouve cette mélodie avec accompagnement de piano.



Couplet 2

« Dis-moi les belles choses
Que tu crois voir à l'horizon ? »
« Le ciel plus doux et la saison
qui naît avec les roses ! »

Couplet 3

« Eh quoi, sans la connaître
Tu crois à ce climat lointain ? »
« Mon humble foi suit mon instinct !
J'entends la voix d'un maître ! »

C'est toute la poésie qui hante les imaginations rêvant de pays lointains que l'on retrouve dans ces quelques lignes.

Malheureusement les traductions trahissent souvent le caractère un peu sentimental et vague de ces poésies allemandes.

Présentation.

Pourquoi l'oiseau prend-il son vol vers des pays qu'il ignore mais où son instinct le conduit avec sûreté.

Que va-t-il y trouver ? C'est une énigme pour nous. Cependant vite il s'élance à titre d'aile vers ces horizons enchanteurs où il trouvera l'air plus doux et les bois verts, quelle belle récompense !

Généralités et difficultés.

Bien que ce chant renferme quelques grands intervalles (mesures 1 et 2-6-13 et 14), nul heurt entre les différents registres ne devra se faire sentir.

Les voix, dans le travail comme dans l'exécution, resteront homogènes, souples, et la nuance générale oscillera entre le *pp* et le *mf* au plus.

D'autre part les demi-tons sont nombreux en cette mélodie (mesures 3-7-8-9-10-11-12-13-16-17-18). Pour maintenir la justesse ceux-ci devront être resserrés, les sensibles (si, mesures 3-7-8-9-10-15-16-17-18 et do dièse, mesure 13) seront chantés très près des toniques, ainsi on évitera aux voix de baisser.

Les modulations seront tout spécialement travaillées.

La plus grande simplicité régnera au cours de l'exécution qui cependant restera sensible et souple.

La mesure sera battue avec régularité sans raideur ni sécheresse.

Orientation de l'étude.

Culture vocale, quelques arpèges brisés amèneront les voix à exécuter sans effort les intervalles de sixtes et de quintes contenues dans ce chant.

(Voir 1 du tableau terminal.)

Justesse.

Modulations - notes sensibles.

Les 10 premières mesures sont en do majeur. Les mesu-

---

a) cf. *Education Musicale,* n° 32, novembre 1956.

b) Le rythme étant l'organisation de la durée (à l'intérieur de la mesure) d'après d'Indy.

c) Publié avec l'aimable autorisation de Durand et Cie, Editeurs-Propriétaires, Paris.

res 11 et 12 sont en fa majeur et amènent la modulation en ré mineur (mesure 13).

Retour à do majeur (mesures 15-16-17-18).

Ecrire les 3 gammes. *(Voir 2 du tableau terminal.)*

Conduire à la baguette les exercices d'intonation évoluant d'un ton à l'autre. *(Voir 3.)*

Obtenir des demi-tons très resserrés.

Progression à adopter au cours du travail.

Les élèves ont sous les yeux le texte.

a) en partition, ou b) écrit au tableau.

1) Chant par le maître (en entier).

2) Lecture des notes par les élèves (en entier).

3) Etude par fragment, chacun des fragments correspondant à un vers on adoptera le processus suivant :

a) lecture des notes en mesure (plusieurs fois);

b) vocaliser ces notes en mesure;

c) le maître chante le passage avec les paroles;

d) les élèves chantent les paroles en mesure;

e) Mise en place des accents et nuances principales. Il n'est pas exclu bien entendu que la phrase aura été travaillée dans le caractère requis.

4) Comment enchaîner les fragments.

Dès qu'un fragment est correctement chanté, l'enchaîner au (ou aux) fragment (s) précédent (s) afin que l'élève ait le plus rapidement possible la notion de l'ensemble.

Interprétation.

Rechercher constamment la pureté de la voix. Peu de nuances.

Les « crescendo » seront à peine indiqués. Le chant est lié sans lourdeur, doucement expressif.

Il importe que les élèves respirent rapidement et silencieusement à la fin de chaque vers afin de ne pas couper les phrases musicales.

Coda assez soutenue.

Exécution.

Peut être confiée à une trentaine d'élèves de 12 à 13 ans filles (ou garçons aux voix non muées encore fraîches). Le mouvement est modéré sans lenteur. La direction est sans rigueur mais aussi sans fantaisie de mauvais aloi.

NOTION THEORIQUE A EXPLOITER

Le point

La blanche pointée (revision). La noire pointée : décomposition de la noire pointée (mesures 1 et 2, etc.) en écrivant et en solfiant.

(Voir 4 du tableau terminal.)

La croche pointée (mesures 5 et 6) à expliquer théoriquement par comparaison avec la noire pointée et la blanche pointée. Etant donnée la rapidité de la double croche, il semble difficile de faire décomposer la valeur comme ce fut le cas pour la noire pointée.

Arbitrairement le professeur indiquera en comptant très rapidement 1-2-3-4 les 4 doubles croches du temps, il frappera avec précision sur la première (1) et la dernière (4), donnant ainsi la notion exacte des 3/4 de temps de la croche pointée et du 1/4 de temps de la double croche.

Pour terminer rappeler l'emploi courant de ce rythme en citant des chants : 3 mazurkas (extrait des Chants pour les jeunes à l'U.F.O.L.E.A.), la Marseillaise.

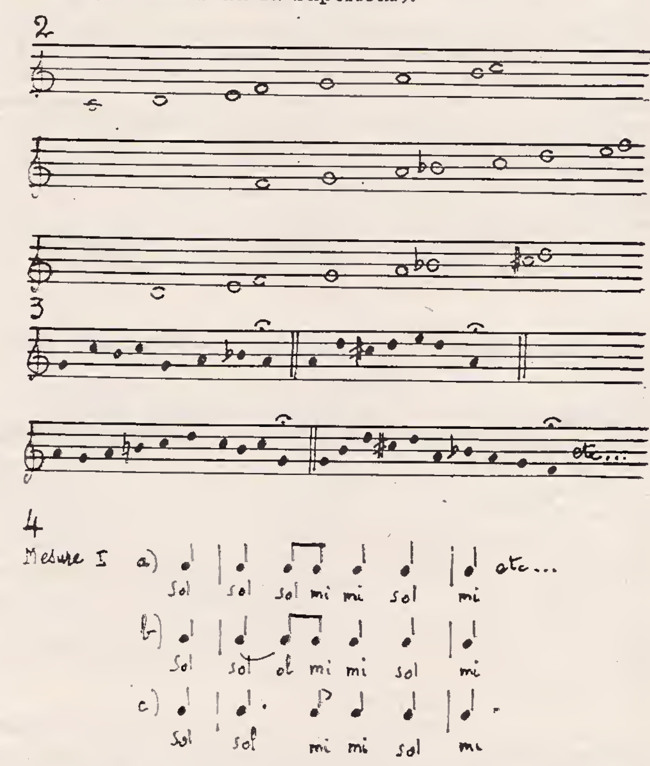


Ces quatre formules sur :

du-u-u-mu-u-u- (sans dépasser mi bémol en haut);

do-o-o-dou-ou-ou (sans dépasser fa en haut);

da-a-a (au-dessus du fa supérieur).



NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

Parmi la production Vox une certaine collection, celle des « Cinq Siècles », ne saurait passer inaperçue tant elle apporte à l'acheteur éventuel une somme de qualités artistiques et techniques que vous apprécierez, cette fois, avec deux disques (DL 512-1 et 2) groupant les *Motets* de J.-S. BACH, les six qui restent sur le grand nombre que le musicien dut écrire pour les besoins de sa charge à Leipzig. Aux éloges que mérite ce choix s'ajoutent ceux justifiés par une interprétation de très haute tenue, une restitution sonore en tous points parfaite et une présentation soignée. Si ces Motets s'apparentent aux Cantates, ils s'en différencient toutefois par l'absence de soli et un accompagnement instrumental, lequel, imposé par la complexité de l'écriture vocale, soutient pas à pas les voix; cette participation instrumentale n'est parfois représentée que par l'orgue qui, dans l'office, préludait au motet. Les textes se composent de strophes de chorals et de versets bibliques, la musique que l'on écoute avec une admiration grandissante, en exprime noblement le sens. Le premier disque contient « Chantez au Seigneur un cantique nouveau » pour 2 chœurs à 4 voix, « Jésus, ma joie » pour un chœur à 5 voix, en 11 sections (chorals, chœurs, fugue); le second disque rassemble les motets : « L'Esprit nous aide en notre faiblesse », « Ne crains rien, je suis avec toi », « Viens, Jésus, viens », tous trois pour double chœur à 4 voix et « Nations, louez toutes le Seigneur » pour chœur à 4 voix.

Non moins riche, la production des DISCOPHILES « *Anthologie de la Chanson française de* 1450 *à* 1550 *de G. Binchois à G. Costeley* » présente un nombre impressionnant de pièces vocales et instrumentales du plus haut intérêt musical et musicologique. Signées de BINCHOIS, DUFAY, DUC DE BOURGOGNE, OCKEGHEM, J. des PRES, P. de la RUE, JANEQUIN, J. MOUTON, JACOTIN, Cl. de SERMISY, CREQUILLON, Clemens non PAPA, COSTELEY, etc., ces pièces, parmi lesquelles se trouve la fameuse *Déploration* d'OCKEGHEM, occupent trois disques livrés dans un coffret dont la couverture reproduit une tapisserie du début du XVIe : « La Vie seigneuriale »; deux textes donnent de substantielles documentations sur l'historique, les sources et les formes (320222-23-24). Voilà un digne complément à la collection d'œuvres d'orgue signalée le mois dernier (DUCRETET).

En musique dramatique, le catalogue signale des extraits d'œuvres célèbres; l'affaire est avantageuse pour les budgets scolaires en ce sens que, de chacun des ouvrages, un disque suffit pour en présenter les moments les plus significatifs ou les plus expressifs. De MOZART, le disque DEUTSCHE GR. 19194 donne sous l'indication malheureusement peu engageante « Version abrégée » une sorte de condensé de la *Flûte Enchantée*; parmi les interprètes, je relève les noms de F. Dieskau, R. Streich, J. Greindl et Fricsay au pupitre; de RIMSKY, les extraits de *Sadko* (CHANT DU MONDE, LD-P 8241) doivent avoir la faveur de vos élèves; le chœur des marchands, la rêverie de Sadko, le marché de Novgorod, le finale du 4e tableau et la Berceuse du 7e sont suffisants pour illustrer la légende et évoquer son pays natal. Enfin, chez LA VOIX DE SON MAITRE (FALP 615, Grand Prix du Disque Français) R. Gorr donne un aperçu de son impressionnant répertoire avec WAGNER (Imprécations d'Ortrude de Lohengrin; Mort d'Isolde); MASSENET (air de la Lettre de Werther); VERDI (Don Carlos; Le Trouvère); MASCAGNI (!) (Cavalleria !!]); SAINT-SAENS (Printemps qui commence; Amour, viens); GLUCK (J'ai perdu mon Eurydice; Divinités du Styx). A défaut d'unité de style, voilà de la variété !

La période de Noël venant à grands pas, je ne saurai mieux faire que de vous recommander un disque délicieux (ERATO, LDEV 2022). Pour notre plus grande joie, Six *Noëls* de DAQUIN, DANDRIEU, BALBASTRE et LEBEGUE chantent et vivent avec esprit et bonne humeur sous les doigts de M. Cl. Alain, touchant avec une infinie délicatesse le si bel orgue de la cathédrale d'Auch, instrument dont les ressources sonores vont de la plus grande finesse à une puissante et noble majesté en passant par toute une gamme de jeux de détail aux timbres exquis convenant admirablement aux pièces enregistrées.

La place me manque pour détailler les deux disques (DEUTSCHE GR., 17212 et 213) consacrés à CHOPIN; au reste, la production du compositeur est assez familière à chacun pour qu'il suffise de donner des titres : *Polonaises* en La M., op. 40, n° 1 et en La bémol M., op. 53; *Mazurkas* en Ré M., op. 33, n° 2, en ut dièze m., op. 50, n° 3, en Ut M., op. 24, n° 2; *Etudes* en Mi M., op. 10, en Sol bémol M., op. 10, en ut m., op. 10, d'une part et, d'autre part, les *Valses* en Ré bémol M., op. 64, n° 1, en La bémol M., op. 69, n° 1, en Mi b. M., op. 18, n° 1; en Sol b. M., op. 70, n° 1; *Nocturnes* en Mi b. M., op. 9, n° 2 et en ut m., op. 48, n° 1; enfin la *Fantaisie impromptu* en ut dièze M., op. 70, n° 1.

DUCRETET a fort heureusement entrepris la gravure de l'œuvre pour piano de G. FAURE. De cette édition, le disque 255 C 122 offre diverses pièces telles que les trois *Romances sans paroles, op.* 17, la *Mazurka en Si b. M. op.* 32 et *Thème et Variations, op.* 73, page importante dans l'œuvre pianistique de ce grand musicien français pour la place qu'elle tient dans l'évolution du genre. Dans cette composition, une imagination débordante, servie par une science incomparable, épuise toutes les ressources du thème initial et en découvre toutes les richesses cachées et insoupçonnées au fur et à mesure des 11 variations, en un jeu musical dont la progression enchante et ravit.

Dialogue expressif et assez étrange entre le violoncelle et le piano, les *Cinq Pièces dans le style populaire, op.* 102 que SCHUMANN écrivit en 1849, constituent un 17 cm chez VEGA (C 37 S 221).

Des dix Sonates de BRAHMS (3 pour le piano, 3 pour le violon, 2 pour le violoncelle et 2 pour la clarinette) voici, chez FONTANA (699048 CL) la seconde pour violon, op. 100, au second mouvement curieux par ses oppositions de rythmes et de mouvement, lent-vif. La seconde face du disque contient une autre sonate, toujours pour violon-piano, datant de 1853 et qui figurerait aussi bien sous un autre nom d'auteur. Elle est, en effet, la conséquence d'une collaboration dont l'initiative, inspirée par l'ami J. Joachim, revient à SCHUMANN. Impressionné par le virtuose dont il venait d'entendre en mai 1853, l'interprétation du concerto de Beethoven, enthousiasmé par l'art de Brahms qui lui est révélé, Schumann écrivit les second et 4e mouvements de cette sonate, confia le Scherzo à Brahms et réserva le premier à son élève A. Diétrich. Une devise de J. Joachim « Frei aber einsam » dont les initiales donnent le motif musical de l'ouvrage (fa, la, mi) sert de titre à cette œuvre curieuse et composite dans laquelle la personnalité de chacun apparaît sans pouvoir, toutefois, s'affirmer pleinement.

Parmi les enregistrements consacrés à des formations de musique de chambre plus importantes, un disque me semble émerger pour son évident intérêt historique se surajoutant à sa valeur artistique : celui que la firme VALOIS (MB 417) consacre à un moment de l'histoire du quatuor à cordes : les dernières 50 années environ du XVIIIe siècle.

Avec le premier quatuor enregistré, celui en *Sol Majeur* de TARTINI, il semble que l'on remonte directement aux origines du genre; avec les trois suivants (HAYDN, n° 17 en Fa M., op. 3, n° 5; DITTERSDORF, n° 1 en Ré M.; MOZART, n° 3 en Sol M., K. 156) on se trouve non seulement en parfaite illustration du style dit galant, mais aussi en présence d'efforts tendant, et réussissant, à répartir également les quatre instruments. Voilà donc un disque précieux; le texte de présentation, d'excellente tenue, s'agrémente d'un tableau répartissant l'histoire du genre entre quatre grandes sources: Italie, France, Europe centrale, Espagne, puis, de quelques appréciations sur les œuvres enregistrées; dommage que des citations musicales ne viennent compléter tout ceci. L'interprétation, confiée au Nouveau Quatuor Danois, est parfaite, de même que l'enregistrement. Par ces mêmes interprètes, le disque MB 412, toujours chez VALOIS, donne les deux derniers *Quatuors* de HAYDN, numéros 81 et 82, op. 77; riches d'inspiration, audacieuses de conception et de construction, d'une écriture instrumentale avancée, ces pages couronnent admirablement toute l'œuvre instrumentale du musicien, singulièrement celle des quatuors; digne conclusion au siècle finissant, elles méritent de figurer parmi les plus belles productions de la forme. Je vous invite à y joindre les *Quatuors* de BORODINE (n° 2) et de VERDI (en mi mineur); on peut s'étonner de voir réunis sur la même pâte, deux musiciens et deux ouvrages aussi dissemblables; le quatuor de Borodine séduit par toutes ses qualités particulières, ses sonorités excellentes, la fraîcheur de ses thèmes et l'image qu'il donne de la conception russe; le quatuor de Verdi souffre d'avoir été écrit par un tempérament bien plus orienté vers la musique dramatique (VEGA, C 30 *S* 260). Une très belle interprétation du célèbre *Trio « A l'Archiduc »* de BEETHOVEN avec Guillels, Kogan et Kostropovitch doit être retenue au CHANT DU MONDE (LDX-P 8234). Retenez également chez VEGA (C 30 S 237) le *Trio pour clarinette, violoncelle et piano* en la m., ainsi que la seconde *Sonate pour alto et piano* en mi bémol, op. 120 de BRAHMS; dans le catalogue des œuvres du compositeur, cette sonate, comme celle en fa m., figure pour clarinette et piano, répartition instrumentale d'origine. A l'intention de J. Joachim et parce que l'alto gagnait en faveur, Brahms publia une nouvelle version nullement inférieure à la précédente. Libre à vous d'ajouter à ces fleurons un langage bizarre avec deux *Quintettes,* l'un pour flûte, hautbois, clarinette, basson et cor de J. FRANÇAIX, l'autre, *Sérénade, Quintette à vent* avec hautbois principal d'A. JOLIVET (ERATO, LDE 3105).

Pour formation symphonique, le choix ne manque pas, qu'il s'agisse de concertos divers, de symphonies, etc. Cinq œuvres de TORELLI, hautes en couleurs, coulées dans les moules en usage à l'époque, concertos ou sinfonias pour trompettes, hautbois et cordes, et qui, pour la première fois, à ma connaissance, font l'objet d'un enregistrement, apportent l'écho de la magnificence musicale qui régnait en l'église San Petronio à Bologne dont Torelli était un des musiciens de l'important orchestre (HARMONIA MUNDI, HMA 25119). Chez PHILIPS (L 00479 L) voici une bien éloquente expression de l'art instrumental italien avec, de VIVALDI, l'op. 10 comprenant six *Concertos* pour flûte, cordes et continuo. Les trois premiers sont plus ou moins inspirés directement des concertos pour violon; tous furent interprétés par les « orphelines et filles abandonnées » de l'Ospitale de la Pieta, à Venise, auxquelles Vivaldi enseigna la musique durant près de 40 ans. L'interprétation par l'ensemble instrumental « I Musici » garantit la valeur artistique de ce disque. De TELEMANN, quatre *Concerti*, un pour violon, un pour alto, deux pour hautbois et une *Sonate* à quatre donnent une image sensible et des plus fidèles d'un art, allemand, plus évolué, plus profond, non loin de Bach, que vous comparerez et opposerez avec profit à un art qui fut, dans une certaine mesure, son modèle : l'art italien des Vivaldi, Corelli et, aussi, Torelli (AMADEO, AVRS 6078).

Chez ERATO, les deux *Concertos* pour violon de J.-S. BACH, joués par H. Fernandez et par l'Orchestre de chambre J. F. Paillard, se trouvent avec bonheur sur la même cire en même temps que le *Ricercare* à 6, n° 5 de l'Offrande musicale (LDE 3107). Le disque 630526 (RCA) met en vedette un prestigieux magicien du violon : J. Heifetz; les deux *concertos* qu'il joue, celui en mi m. de MENDELSSOHN et le second, en sol m., de PROKOFIEFF, lui permettent le complet épanouissement de son talent, lequel se répartit également sur la technique, la sonorité, la délicatesse, la précision de son archet. La composition de Mendelssohn vibre avec émotion et dégage un charme prenant; l'orchestre de Munch, romantique à souhait, chante avec aisance tout en laissant le soliste libre de toute entrave. Le concerto de Prokofieff, lui, d'un langage bien différent mais aussi captivant, comporte une partie de soliste qui, de si haute technique et de si grande virtuosité qu'elle soit, reste musicale; elle fait corps avec un orchestre puissant et d'un lyrisme poussé; c'est, pour la plus grande joie de l'auditeur, une débauche fascinante de sonorités, de timbres, de rythmes, de vie en résumé.

Pour le piano, retenez une excellente interprétation du 3e *Concerto* de RACHMANINOFF (ACE OF CLUB, ACL 21).

Des pures symphonies, voici, avec Klemperer au pupitre, la 38e *Symphonie* de MOZART, appelée communément « de Prague ». Datant de la fin de 1786, elle se trouve, à fort peu d'intervalle, contemporaine des Noces et de Don Juan, elle appartient donc à une période particulièrement féconde et riche. Si on a l'habitude de considérer comme couronnement de toute la création du musicien, les trois suivantes, et dernières, symphonies, on peut assurer que celle-ci les prépare et les atteint tant elle est inspirée et neuve, vigoureuse dans sa réalisation, et tant elle prend par instants des accents modernes (COLUMBIA, FC 25102). De MOZART encore, vous trouverez au CHANT DU MONDE (LD-P 8248) la *Symphonie Concertante* avec Oistrakh au violon et Barchaï à l'alto, dont il fut déjà question dans une précédente chronique à propos d'un autre enregistrement et dont, sous la signature de D. Machuel, figure une analyse pertinente dans *l'E.M.* n° 25 de février 1956. Deux autres symphonies, françaises celles-ci, composent chez LA VOIX DE SON MAITRE, le disque FALP 607 : la *Symphonie* en sol m. de LALO et celle en Ut M. de BIZET, toutes deux de forme bien classique. Une troisième, contemporaine de celle de Lalo, la *Symphonie avec orgue* de SAINT-SAENS, a permis à RCA (630528) un enregistrement absolument remarquable de l'interprétation impressionnante de Ch. Munch à la tête de l'Orchestre Symphonique de Boston. Les qualités du musicien s'y manifestent à la fois dans la conception et dans la réalisation, le système cyclique s'y affirme en parcourant avec vigueur et ingéniosité tout l'ensemble. Quant à l'orchestre, sa puissance, sa couleur sont décuplées par l'orgue et le piano, à 2 et 4 mains d'abord, puis par l'adjonction de la petite flûte, du cor anglais, de la clarinette basse, du contrebasson et du tuba. A la faveur de ce magnifique enregistrement, une analyse complète de l'œuvre figurera dans le numéro de février 1961, numéro consacré à Saint-Saëns pour commémorer le 40e anniversaire de sa mort.

Pour terminer cette abondante chronique, voici quelques économiques 17 cm: quelques pièces latines et des *Noëls* chantés par des enfants formés par la méthode Ward (LUMEN, LD 1517); plusieurs *Noëls* chantés en allemand par Rita Streich (DEUTSCHE GR., 30062); diverses chansons américaines telles que *Negro Spirituals, Chansons de métiers* et *Chansons patriotiques* dont l'Hymne national, *Chansons de cow-boys* (PLEIADE, P 45300-1-2), enfin une populaire suite d'orchestre tirée de *Carmen* (MERCURY, 48002).

Airs d'opéras, par Rita Gorr — 30/33 - V.S.M. - FALP 615

Anthologie de la Chanson française de 1450 à 1550 — 30/33 - DISCOPHILES - 320222-223-224

J.-S. BACH - Deux Motets — 30/33 - VOX - DL 512-1
Quatre Motets — 30/33 - VOX - DL 512-2
Concertos violon Mi M. et la m.; Ricercare à 6 — 30/33 - ERATO - LDE 3107

BALBASTRE - Noël en ré m. — 25/33 - ERATO - LDEV 2022

BEETHOVEN - Trio op. 97, n° 7, en Si b. M. — 30/33 - CHANT DU MONDE - LDX-P 8234

BIZET - Carmen, suite d'orchestre : Prélude, La Garde montante, Les Dragons d'Alcala, Intermezzo, Aragonaise, les Toréadors — 17/45 - MERCURY - 48002
Symphonie en Ut M. — 30/33 - V.S.M. - FALP 607

BORODINE - Quatuor n° 2 — 30/33 - VEGA - C 30 S 260

BRAHMS - Sonate violon La M., n° 2; Sonate « Frei aber einsam » — 30/33 - FONTANA - 699048 CL
Trio en la m., op. 114; 2e Sonate en Mi b., op. 120 — 30/33 - VEGA - C 30 S 237

Chansons américaines - Chants patriotiques et chansons de métiers — 17/45 - PLEIADE - P 45300
Negro Spirituals — 17/45 - PLEIADE - P 45301
Chansons de cow-boys — 17/45 - PLEIADE - P 45302

CHOPIN - Les plus belles pages (Polonaises, Mazurkas Etudes) — 25/33 - DEUTSCHE - 17212
Les plus belles pages (Valses, Fantaisies, Nocturnes) — 25/33 - DEUTSCHE - 17213

DANDRIEU - Noël en ré m.; Chantons à voix hautaine — 25/33 - ERATO - LDEV 2022

DAQUIN - Noël en Sol M.; Noël étranger — 25/33 - ERATO - LDEV 2022

DITTERSDORF - Quatuor en Ré — 30/33 - VALOIS - MB 417

FAURE (G.) - L'œuvre intégrale pour piano, vol. 6 — 25/33 - DUCRETET - 255 C 122

FRANÇAIX (J.) - Quintette — 30/33 - ERATO - LDE 3105

HAYDN - Quatuor en Fa — 30/33 - VALOIS - MB 417
Quatuors nos 81 et 82 — 30/33 - VALOIS - MB 412

JOLIVET (A.) - Sérénade — 30/33 - ERATO - LDE 3105

LALO (E.) - Symphonie en sol m. — 30/33 - V.S.M. - FALP 607

MENDELSSOHN - Concerto violon n° 2, mi m. — 30/33 - R.C.A. - 630526

Missa brevis; Noëls chantés — 17/45 - LUMEN - LD 1 517

MOZART - Symphonie n° 38, en Ré M., K 504 — 25/33 - COLUMBIA - FC 25102
Symphonie concertante, K 364 — 25/33 - CH. DU MONDE - LD-P 8248
La Flûte Enchantée (version abrégée) — 30/33 - DEUTSCHE - 19194
Quatuor en Sol — 30/33 - VALOIS - MB 417

PROKOFIEFF - Concerto violon n° 2 en sol m. — 30/33 - R.C.A. - 630256

RACHMANINOV - Concerto piano n° 3 en ré m. — 30/33 - ACE OF CLUB - ACL 21

RIMSKY-KORSAKOV - Sadko (extraits) — 25/33 - CH. DU MONDE - LD-P 8241

Rita Streich chante Noël — 17/45 - DEUTSCHE - 30062

SAINT-SAENS - Symphonie en ut m. avec orgue — 30/33 - R.C.A. - 630528

SCHUMANN - 5 Pièces dans le style populaire (violoncelle) — 17/33 - VEGA - C 37 S 221

TARTINI - Quatuor en Sol M. — 30/33 - VALOIS - MB 417

TORELLI - Sinfonias en Ré pour 2 htb., 2 tromp., cordes et clavecin; en Ré pour 2 tromp. et cordes; en La pour htb. et cordes; en Ré pour tromp. et cordes; Concerto en Ré pour 2 tromp. et cordes — 25/33 - HARMONIA MUNDI - HMA 25119

TELEMANN - Sonate à 4; Concertos en la m. (violon); en Sol M. (alto); mi m. et ré m. (hautb.) — 30/33 - AMADEO - AVRS 6078

VERDI - Quatuor en mi m. — 30/33 - VEGA - C 30 S 260
30/33 - PHILIPS - L 00479 L

VIVALDI - Concertos pour flûte, cordes et continuo, op. 10

UN COLLOQUE MUSICAL A TURIN

LA 4ème RENCONTRE INTERNATIONALE DES CHORALES UNIVERSITAIRES

Du 21 au 23 septembre dernier s'est tenue, sous l'égide de l'Université de Turin, la IVe Rencontre Internationale des Chorales Universitaires. A ces journées, remarquablements organisées par M. Giorgio Balmas, avaient été conviés les représentants des principales chorales européennes, soit au total vingt-trois universités : Belfast, Bologne, Coimbra, Copenhague, Darmstadt, Gdansk, Gênes, Leyden, Milan, Münich, Munster, Oslo, Prague, Regensburg, Rome, Stockholm, Utrecht, et Zagreb. Pour la France, Paris, Lille, Lyon et Strasbourg.

Les communications traitaient surtout d'expériences chorales réalisées dans divers pays. Parmi ces exposés d'informations, citons particulièrement : *Quinze années de chant choral avec les étudiants,* par le professeur Léon Guichard, de la Faculté des Lettres de Grenoble; *Signification de la Musique Chorale et ses rapports avec l'Université,* par M. Giorgio Balmas; *Sur la situation des chorales universitaires européennes,* par le docteur Paolo Guarnero e Piercarlo Mereu; *A propos du répertoire des chorales universitaires,* par le docteur Alberto Basso.

Bien entendu, en ce qui concerne la France, la situation actuelle des chorales d'étudiants a été exposée. Un intérêt particulier a été suscité par l'existence et les réalisations de la Chorale du Centre de Préparation au professorat d'Education Musicale, au Lycée Jean de La Fontaine, à Paris — ensemble d'une valeur artistique exceptionnelle.

Quatre chorales avaient été invitées à Turin : Prague, Utrecht, Munster, et le groupe des étudiants de la Faculté des Lettres de Coïmbra (Portugal). Ces remarquables ensembles donnèrent trois concerts, à la Galerie d'Art Moderne, ainsi qu'au Nouveau Théâtre du Palais des Expositions. Enfin, pour terminer ces *Rencontres,* la Chorale Universitaire de Turin, dirigée par Roberto Goitre, a exécuté dans l'Aula Magna de l'Université, *L'Amfiparnaso,* « comedia harmonica » à cinq voix, de Horatio Vecchi (1597). Trop peu connue, et bien rarement chantée, cette curieuse partition — d'un incontestable intérêt historique — a été brillamment interprétée, et fort appréciée par un auditoire juvénile et enthousiaste.

Souhaitons vivement la multiplication de semblables rencontres. Tant sur le plan européen que dans le domaine purement musical, elles permettent d'utiles contacts et de fructueuses confrontations. Elles attestent l'intérêt grandissant que marquent les associations d'étudiants pour la culture artistique, et la place de plus en plus large — mais toutefois encore insuffisante, et à développer — que tient la musique dans les Universités européennes.

GEORGES FAVRE.

Courrier des Lecteurs

par J. MAILLARD

70° Mlle J.F., Dijon (Côte-d'Or)

Pourriez-vous m'indiquer des ouvrages traitant des formes en honneur à la fin du M.A. et au début de la Renaissance (principalement dans les mouvements de danse) ?

1) André Hodeir : *Les formes de la Musique,* coll. Que sais-je ? n° 478 (pour une première initiation).

2) Jacques Chailley : *Histoire musicale du M.A.,* Paris P.U.F. (1950) : ouvrage d'ensemble sur le Moyen-Age.

3) Jean Frappier : *La poésie lyrique aux* XII

4) Friedrich Gennrich, *Formenlehre des M.A. Liedes,* Niemeyer, Halle (1932).

5) Heinrich Besseler, *Die Musik des M.A. und der Renaissance,* Postdam (1935).

6) André Pirro : *Histoire de la musique de la fin du* XIV

7) Publications du C.N.R.S. relatives aux Colloques dirigés sur la Musique de la Renaissance : *Musique et poésie au* XVI

8) L'ouvrage fondamental pour l'étude de la danse au XVI

Il vous faudrait encore connaître les travaux de Henry Expert, Geneviève Thibault, François Lesure, André Verchaly, et bien d'autres encore !

71° M. L., Troyes (Aube)

J'espère que vous avez pu obtenir les textes de lieder qui vous intéressent. Je suis heureux pour *An die Musik.* Nous apprécions aussi à Fontainebleau notre Inspecteur primaire venu de chez vous !

72° M. J.P.L., Paris (16e)

Comment sont groupés les musicologues à travers le monde ? Quel est pour eux le moyen de se connaître et ne pas entreprendre à 500 kms de distance un travail identique ?

Le problème auquel vous faites allusion ne peut être résolu que dans la mesure où les intéressés se réunissent en sociétés et tiennent leurs confrères au courant de leurs propres travaux. Dans le cas contraire, ils ne sont à l'abri d'aucune surprise désagréable.

Chaque grand pays compte au moins une Société de Musicologie au sein de laquelle les membres réellement actifs sont connus et leurs travaux publiés en Bibliographie. L'effort qu'ils font avec les plus grands scrupules et l'enthousiasme indispensable, pour arracher la voix du passé aux poussières des archives est généralement reconnue, sauf en France peut-être, où nous persistons à réduire l'enseignement universitaire à deux chaires et demie !

Il existe encore une *Société Internationale de Musicologie* dont le 8e Congrès tiendra ses assises à New-York en 1961, à la *Columbia University.*

De plus, les grandes bibliothèques, telle notre *Bibliothèque Nationale,* tiennent à jour un fichier des travaux entrepris et publiés au départ de documents leur appartenant.

INSTITUT DE MUSICOLOGIE DE L'UNIVERSITE DE PARIS
(Centre d'Etudes de Philologie Musicale)

Pour l'année scolaire 1960-61, les séances de travail du Séminaire de Pédagogie auront lieu le 2e mardi de chaque mois, de décembre 1960 à Pâques 1961, de 17 h. 30 à 19 h., à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, Paris-6e.

La séance de reprise des travaux est fixée au mardi 13 décembre 1960.

Tous les Professeurs d'Education Musicale sont cordialement conviés à participer à ces travaux.

OCCASIONS

A vendre :

— Petit harmonium Dumont Lelièvre (des Andelys - Eure) en excellent état. Etendue de 4 octaves - clavier transpositeur. Dimensions : H. 0,83 m; l. 1,10 m; prof. 0,40 m.

S'adresser à M. Jolly R., 4, rue François-Monthon, Paris-15e.

— Beau Piano 1/2 Queue Gaveau en palissandre.

Téléphoner à GALvani 86-49.

ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE (RENNES)

Avis de concours pour le recrutement d'un professeur de Chant

Les candidats devront être âgés de 35 ans au moins au 1er novembre 1960 et devront être en position régulière vis-à-vis des lois sur le recrutement de l'Armée. Ils devront produire, à l'appui de leur demande :

1° un extrait de leur acte de naissance sur papier libre; 2° un certificat de nationalité française; 3° un extrait de leur casier judiciaire (bulletin n° 3), datant de moins de trois mois; 4° un curriculum vitæ et toutes pièces justifiant de leurs titres et diplômes; 5° un certificat médical délviré par un médecin assermenté et indiquant que le candidat n'est atteint d'aucune maladie chronique contagieuse, ni d'aucune infirmité incompatible avec un service régulier; 6° une pièce établissant qu'ils ont satisfait aux obligations de la loi sur le recrutement militaire et, le cas échéant, un état signalétique et des services militaires, ou un certificat de position militaire.

Les dossiers complets de candidature devront être adressés à M. le Maire de RENNES avant le 10 novembre 1960, dernier délai. La liste des candidats admis à concourir sera définitivement arrêtée le 15 novembre 1960.

Les épreuves auront lieu à PARIS, le samedi 26 novembre 1960, selon un horaire et en un lieu qui seront communiqués en temps utile aux candidats.

Le candidat retenu au concours prendra son service le lundi 5 décembre 1960. Avant son entrée en fonctions, il devra subir un examen médical auprès d'un spécialiste choisi par l'Administration municipale. Il pourra être titularisé après un stage d'une durée de un an au moins et de deux ans au plus, selon décision de l'Administration municipale, après approbation ministérielle.

Le candidat reçu au concours recevra, pour un service hebdomadaire de 12 heures, un traitement allant :

— de l'indice brut 300 (8.297,25 NF), indemnité de résidence comprise,

— à l'indice brut 515 (13.828,75 NF), indemnité de résidence comprise, échelonné en 6 classes, plus les indemnités légales à caractère familial.

En cas de titularisation, la durée du stage entrera en compte pour l'avancement et pour la retraite, après validation, conformément au règlement de la Caisse Nationale de Retraites des Agents des Collectivités Locales, à laquelle le candidat reçu sera affilié.

Les Professeurs de l'Ecole Nationale de Musique sont soumis au Statut Général des Personnels des Communes.

Le service du Professeur de Chant comprend : l'enseignement du chant (12 heures).

Les épreuves du concours comprendront :

1° un air d'Opéra ou un grand air de concert; 2° un lied de Schumann ou de Schubert (au choix du candidat); 3° une mélodie de Duparc, ou de Fauré, ou de Debussy, ou de Ravel (au choix du candidat); 4° un exercice de lecture à vue; 5° une leçon à des élèves.

Toutes les mélodies devront être chantées par cœur, en français ou dans la langue originale.

Seuls, seront admis à subir les épreuves 4) et 5), les candidats qui auront obtenu, pour l'ensemble des trois premières épreuves, une moyenne au moins égale à 15 sur 20.

Pour tous renseignements, s'adresser à la Mairie de RENNES (Secrétariat Général).

REVUE « DISQUES »

Tout en tenant au courant de la production phonographique, cette revue donne, pour chaque œuvre enregistrée, une précieuse documentation.

A condition de passer par nos services, nos lecteurs peuvent bénéficier d'une remise de 15 %, que la Direction de cette revue nous consent très aimablement, sur le tarif de son abonnement fixé à fr. 3.500 (35 N.F.).

A PROPOS DE LA BAGUETTE POUR INSTRUMENTS TRANSPOSITEURS

par Jacques CHAILLEY

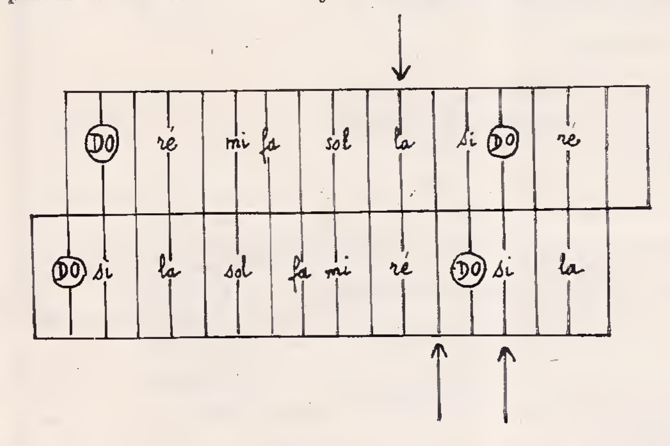
Un lapsus s'est glissé dans l'article sur ce sujet paru dans *l'Education Musicale* d'octobre 1960, et je remercie le lecteur qui me l'a signalé. Il s'agit de la double transposition.

Soit, dit l'exemple donné, un morceau en *si* (ton réel) écrit en *ré* pour clarinette en *la*. Ce morceau doit être lu par une clarinette en *si bémol*.

Règle (théorie Chailley-Challan, II, p. 55) : en partant de l'instrument qui doit lire, transposer de l'intervalle qui sépare les deux instruments. Je pars donc de *si bémol* pour comparer avec l'instrument en *la*; différence = 1/2 ton descendant. Le morceau étant écrit en ré, je dois le lire en *do dièse*. La double ligne envisagée sur la réglette pour cette opération est inutile : il suffit, comme pour la transposition simple, d'utiliser les lignes inversées A et B, et il n'y a rien à changer dans la mise en place des deux réglettes.

Etant censé ne pas connaître le ton réel *si*, je ne m'occupe d'abord que de ce qui est écrit, et je mets face à face, comme pour la transposition simple, le ton de l'instrument *la* et le ton écrit *ré* (c'est la position du dessin). En face du ton du nouvel instrument *si bémol*, je trouverai le résultat cherché : le ton à lire est *do dièse*. En outre, je trouverai en face de *do* le ton réel *si*.

Si je connaissais ce ton réel *si*, je pourrais également placer *si* en face de *do* et j'obtiendrais le même résultat.



On peut encore simplifier l'opération, et au lieu de découper des réglettes, donner tout simplement le « truc » suivant à l'élève :

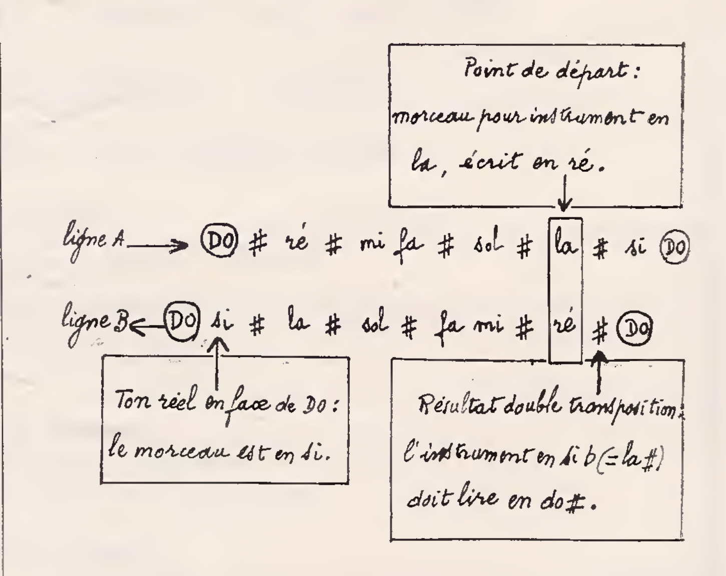
Pour résoudre tous les problèmes d'instruments transpositeurs, simples ou doubles, écrivez horizontalement une gamme ascendante chromatique.

Si vous connaissez le ton réel du morceau, notez-le sous la note *do*.

Si vous ne le connaissez pas, écrivez sous le ton de l'instrument le ton écrit du morceau.

Complétez ensuite la 2e ligne par une gamme chromatique descendante, inverse de la première. Vous n'aurez plus qu'à lire celles des concordances que vous ignoriez :

En face du *do*, vous trouverez le ton réel du morceau. En face du ton de l'instrument, vous trouverez le ton écrit s'il s'agit de transposition simple, le ton à lire s'il s'agit de double transposition, et vice-versa :



AVIS ADMINISTRATIFS

Dispense du certificat d'études littéraires générales en vue de la licence ès lettres

Les diplômes suivants sont ajoutés à la liste des diplômes dispensant du C.E.L.G.L. (pour les titulaires du Baccalauréat complet) :

— un premier prix d'histoire de la musique ou d'analyse ou d'esthétique obtenu au conservatoire national de musique ;

— un premier prix de philosophie de la musique ou un premier prix d'esthétique général obtenus respectivement avant 1962 ou avant 1960 au conservatoire national supérieur de musique.

(Arrêté du 26-7-60 ; B.O. n° 24 du 22-9-60.)

* **

Traitements à compter du 1er octobre 1960

La date du 1er octobre 1960 ayant été substituée à celle du 1er novembre 1960 prévue par le décret du 2 août 1960, c'est cette date du 1-10-60 qu'il faut lire à la place de celle indiquée par notre numéro 71 d'octobre 1960, page 15, 2e colonne.

* **

Majoration du salaire de base servant au calcul des prestations familiales

Au chiffre de 21.000 F (210 NF) figurant dans l'article L. 544 du code de la Sécurité sociale est substitué le chiffre de 220,50 NF, à compter du 1er août 1960.

(R.M./F. n° 32 (19-9-60), p. 2728.)



Nouvelle dénomination des établissements scolaires par suite de la mise en application de la réforme de l'enseignement

Anciennes dénominations	Nouvelles dénominations
Lycée.	— Lycée d'Etat.
Collège national de l'enseignement du second degré.	— Lycée nationalisé.
Collège de l'enseignement du second degré.	— Lycée municipal.
Ecole nationale d'enseignement technique.	— Lycée technique d'Etat.
Ecole nationale professionnelle.	— Lycée technique d'Etat.
Collège national technique.	— Lycée technique nationalisé.
Collège technique.	— Lycée technique municipal.
Cours complémentaire.	— Collège d'enseignement général.
Centre d'apprentissage.	— Collège d'enseignement technique.
Classes de 6e et 5e d'un établissement.	— Cycle d'observation.
Unité dispersée limitée aux classes de 6e et 5e.	— Groupe d'observation dispersé.
Classes de 6e et 5e appartenant à divers établissements ou dotés d'un conseil d'orientation commun.	— Groupe d'orientation.

DISTINCTION

Nous apprenons que M. A. Tartarin, professeur d'Education musicale au Lycée Pothier, à Orléans, a été fait Officier de l'Instruction Publique par décret du 3 août 1960.

L'Education Musicale est heureuse d'adresser ses plus vives félicitations au nouveau promu.

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1er Degré)

sur France II : Mardi (C.P. et C.E.) à 15 h. 45
Mercredi (C.M. et F.E.P.) à 15 h. 30
Vendredi (tous niveaux) à 15 h. 45

Mois de Novembre

MARDI 8 :

Chant : « Cette nuit Noël est né » (chant populaire) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 9 :

Initiation musicale : Carillon (G. Bizet).

Chant : « La jambe me fait mal » (Noël de Provence) : présentation et début de l'étude.

MARDI 15 :

Chant : « Cette nuit Noël est né » (suite de l'étude).

MERCREDI 16 :

Initiation musicale : Scène de l'alarme du « Prince Igor » (Borodine).

Chant : La jambe me fait mal (suite de l'étude).

VENDREDI 18 :

Les instruments de musique : Les Cordes (2e émission).

MARDI 22 :

Chant : « Cette nuit Noël est né » (suite de l'étude).

MERCREDI 23 :

Initiation musicale : « Sur les cimes » (G. Charpentier).

Chant : « La jambe me fait mal » (fin de l'étude).

MARDI 29 :

Chant : « Cette nuit Noël est né » (fin de l'étude).

MERCREDI 30 :

Initiation musicale : 1re séance de révision en vue du jeu musical du 14 décembre.

Chant : « D'où venez-vous Perrine » (chant populaire de Bretagne) : présentation et début de l'étude.

On nous prie d'insérer :

CONCOURS NATIONAL DE MUSIQUE 1960

(Direction Gil GRAVEN)

Après les épreuves d'exécutions musicales de Paris (1re session), Strasbourg, Marseille, Lyon, Nice, le Concours National de Musique instrumental et vocal, tous degrés, va se dérouler à Bordeaux (12-13 novembre), Toulouse (19-20 novembre), Paris (2e session : 10-11 décembre), Angers (15-17 décembre), Nantes (18-22 décembre).

Tous renseignements sont indiqués sur les programmes, voir les marchands de musique ou écrire au Secrétariat Général : Mme E. B. du Mares, 61, avenue Georges-Clemenceau à Nice (A.-M.).

REABONNEMENTS

Si la bande d'envoi de ce numéro est *jaune* et porte l'indication *Novembre*, votre abonnement est terminé.

Nous n'interromprons pas pour autant nos envois et vous recevrez le numéro suivant l'échéance de votre abonnement.

Pour éviter un surcroît de travail, renouvelez votre abonnement aussitôt que possible par un versement de NF. 14 (NF. 16 pour l'étranger) à notre C.C. Postal 1809-65 Paris.

Une lettre de rappel accompagnera cet envoi à seule fin d'éviter la mise en circulation d'un contre-remboursement toujours onéreux.

LES EDITIONS OUVRIÈRES

12, Avenue Sœur-Rosalie - PARIS-13e

C.C.P. Paris 1360-14

Paul PITTION

LA MUSIQUE
ET SON HISTOIRE

LES MUSICIENS - LES ŒUVRES - LES EPOQUES - LES FORMES

TOME I

Des origines à Beethoven

1 Vol. avec 150 exemples musicaux et 8 pages hors-texte

18 NF.

A paraître :

TOME II

Epoques romantique et post-romantique, moderne et contemporaine
avec 48 illustrations (la plupart inédites), 212 exemples musicaux et une très importante discographie

Se présentant comme une synthèse des connaissances actuelles de la Musique et de son Histoire, illustrées par l'exemple et par l'image, ce livre a le souci de considérer comme dignes d'intérêt toute esthétique et tout système. Il montre la place éminente que la musique a tenue, de tout temps, dans les civilisations les plus diverses.

LIVRE UNIQUE
DE MUSIQUE ET DE CHANT

en 4 Années

A l'usage des Lycées, Collèges, Ecoles Normales, Cours Complémentaires

— Méthode progressive, claire, ordonnée.
— Exercices gradués et musicaux.
— Leçons simples s'appuyant sur des exemples tirés des chefs-d'œuvre.
— Nombreux chants en application des leçons.
— Résumés très importants d'Histoire de la Musique (de l'Antiquité à la période contemporaine).
— Illustrations commentées.

1re année	2e Année	3e Année	4e Année
4,00 NF.	**4,60 NF.**	**5,80 NF.**	**7,00 NF.**

Les 4 Tomes constituent un enseignement complet de la Musique (Théorie, Solfège, Chant, Histoire) jusqu'au Baccalauréat.

LIVRE UNIQUE
DE DICTÉE MUSICALE

en un seul Cahier

Ouvrage destiné aux Professeurs d'Education musicale, aux Professeurs des classes de débutants dans les Conservatoires, et aux Instituteurs.

— 450 dictées musicales, toutes mélodiques.

Textes de 6 et 8 mesures, rarement de 12 ou 16 mesures, ces derniers pouvant être utilisés en composition.

Progression selon le plan adopté pour le LIVRE UNIQUE DE MUSIQUE ET DE CHANT, chaque chapitre ne traitant que d'une seule difficulté et offrant un très large éventail de textes, soit très simples, soit de difficulté moyenne.

Ouvrage qui peut être utilisé dans toutes les classes et quel que soit le niveau des élèves.

Prix : 5,60 NF.

Max PINCHARD

Professeur d'Education Musicale

Introduction à l'Art Musical

Dans ces pages qui s'écartent résolument des histoires de la musique traditionnelles, l'auteur répond, sous une forme vivante et concrète, aux multiples problèmes posés par la connaissance de l'Art musical.

1. Son - Mélodie - Contrepoint et harmonie - Tonalité et modulation.
2. La voix - Les instruments de musique.
3. Esquisse d'une histoire des œuvres et des formes musicales.

1 Volume : 7,20 N.F.

CONNAISSANCE DE GEORGES MIGOT

Musicien Français

« Le compositeur dont les œuvres s'imposent tous les jours avec plus d'évidence et de force »

Style - Esthétique - Œuvres - Bibliographie

1 vol. av. exemples musicaux et 4 hors-texte

6,30 N.F.

A. DOMMEL-DIENY

Chargée de Cours à l'Institut de Musicologie de la Sorbonne

DOUZE DIALOGUES
D'INITIATION A L'HARMONIE

CLASSIQUE

suivis de quelques notions de Solfège

« L'harmonie, moyen d'exploration et d'interprétation musicale **accessible à tous les musiciens.** »

Une brochure in-8° avec exemples, exercices et devoirs très simples **5,00 N.F.**

CHŒURS

Michelle-Odile GILLOT

CHANTONS en GRIS et ROSE

11 chansons chorales à 2, 3, 4 voix égales sur des poésies de

Maurice CAREME

A la rencontre du Printemps
J'ai crié Avril
La Rose et le lilas
Ciel gris
Muguet
Il était 3 petits sapins
Pluie d'été
Le Pinson
Chanson de marche
La neige
Berceuse pour Noël

1 recueil format 24×26 .... **3,80 N.F.**

Max PINCHARD

CHANSON VOLE

10 Chants populaires harmonisés pour 2 et 3 voix mixtes

1 Recueil 17,5×27,5 .... **3,30 N.F.**

AU JOLY JEU

15 Chants harmonisés pour 3 voix mixtes

1 Recueil 17,5×27,5 .... **2,40 N.F.**

DURAND & Cie - éditeurs

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : **Editions musicales : Opéra 45-74** — **Disques. Electrophones : Opéra 09-78**

Bureau des concerts : Opéra 62-19

C.C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

ALIX (R.)	Grammaire musicale.
BERTHOD (A.)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
DELABRE (L. G.)	Exercices de solfège en 2 volumes.
DELAMORINIERE (H.) et MUSSON (A.)	La lecture de la musique en 6 années
DESPORTES (Y.)	30 Leçons d'harmonie. Ch^ts et basses
—	» Réalisations.
DURAND (J.)	Eléments d'harmonie.
FAVRE (G.)	Solfège élémentaire à 2 voix en 2 cahiers.
—	6 Leçons de solfège à chg^ts de clés avec accp^t (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, etc., etc...).
—	3 Leçons de solfège à chg^ts de clés avec accp^t (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
MARGAT (Y.)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cah.
—	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
RAVIZE (A.)	32 Leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).
RENAULD (P.)	Leçons de solfège (clés de sol et fa) avec et sans accompagnement.
SCHLOSSER (P.)	Eléments pratiques de lecture et d'écriture musicale en 4 cahiers.

Solfège de concours à 1 et 2 voix (1956).

Littérature

Essai d'initiation par le disque

FAVRE (G.)	Musiciens français modernes.
—	» » contemporains.

Recueils de chants pour enfants

AVEC ACCOMPAGNEMENT

COCHEUX (R.)	Chantez petits enfants (10 chansons)
GEY (J.)	Les fleurs de mon jardin (12 ch.)
MILHAUD (D.)	A propos de bottes (Conte musical)
—	Un petit peu de musique (Jeu pour enfants).
—	Un petit peu d'exercices (Jeu pour enfants).
PIVO (P.)	La forêt qui rêve (Féerie enfantine en un acte).
SCHLOSSER (P.)	Nos amis de la ferme et des champs (24 chansons mimées pour les enfants en 2 recueils).

Chœurs sans accompagnement

CANTELOUBE (J.)	St-Pé. Où allez-vous la belle	3 Vx E
FABRE (G.)	Ma Normandie	3 Vx E
—	Pauvre gazelle (extraite de la Cantate du Jardin Vert).	3 Vx E
—	2 Chants populaires du Maine (Chanson de la Gerbe et Noël Manceau)	3 Vx M
—	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations)	
PASCAL (Cl.)	12 Chansons françaises	3 Vx E
SCHMITT (Fl.)	De vive voix op. 131	3 Vx E
	n° 1 Roi et Dame de carreau	
	n° 2 Vetyver	
	n° 3 Pastourettes	
	n° 4 Enserrée dans le port	
	n° 5 La tour d'amour	

Recueils de Chants

SANS ACCOMPAGNEMENT

MUSSON (A.)	La musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.

Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :

1° Noëls et chants de quête
2° Marches, rondes, bourrées et danses
3° Chansons de métiers
4° Humoristiques, légendaires, narratives
5° Chansons historiques

Imprimé en France

N° de Commission Paritaire : 28.511

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt légal - 4e trim. 1960 — Directeur-Gérant : A. MUSSON.